

Nidia Burgos, directora

**MODERNIZACIÓN-IDENTIDAD: TENSIONES,
DISYUNTIVAS Y CONCILIACIONES EN LA
HISTORIA Y LA LITERATURA IBEROAMERICANA**

Por

Marta S. Ramírez

Márcia Killmann

María Guadalupe Silva

Mariel Rabasa

Carmen del Pilar André

Nidia Burgos



Editorial de la Universidad Nacional del Sur

Modernización-identidad : tensiones, disyuntivas y conciliaciones en la historia y la literatura iberoamericana / dirigido por Nidia Burgos. - 1a ed. - Bahía Blanca : Editorial de la Universidad Nacional del Sur (Ediuns), 2011.
CD-ROM.

ISBN 978-987-1620-32-6

1. Historia de Literatura Latinoamericana. I. Burgos, Nidia, dir.
CDD 860.09

Fecha de catalogación: 25/03/2011



Editorial de la Universidad Nacional del Sur
www.ediuns.uns.edu.ar
ediuns@uns.edu.ar



Red de Editoriales
de Universidades Nacionales

No se permite la reproducción parcial o total, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

LIBRO UNIVERSITARIO ARGENTINO

Esta publicación fue financiada con fondos de la Secretaría General de Ciencia y Tecnología.

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723
© EdiUNS 2011

ÍNDICE

Palabras liminares	5
Capítulo 1 Identidad y convenciones teatrales de las fiestas mayas y julias en el sudoeste bonaerense <i>por Marta Susana Ramírez</i>	7
Capítulo 2 Tensiones en tres suplementos conmemorativos de la Revolución de Mayo en el diario La Nación <i>por Carmen del Pilar André</i>	15
Capítulo 3 Tensiones entre modernidad e identidad en la historia teatral bahiense <i>por Nidia Burgos</i>	33
Capítulo 4 El recorrido histórico-socio-cultural de Brasil desde la perspectiva de la Semana de Arte Moderna <i>por Márcia Killmann</i>	41
Capítulo 5 Las manifestaciones populares en el discurso literario. Tensión entre modernidad e identidad en el submundo de reos y burreros. <i>A rienda suelta</i> de Last Reason <i>por Mariel Rabasa</i>	49
Capítulo 6 <i>Metropólís</i> , de Fritz Lang: Tensiones en un mundo moderno desde la perspectiva del cine <i>por Márcia Killmann</i>	55
Capítulo 7 Estética y campo social. Los burdeles de 1880-1930 en una puesta teatral bahiense <i>por Nidia Burgos</i>	61
Capítulo 8 Tensiones entre modernidad e identidad en la elección de una lengua literaria. Algunos casos representativos <i>por Mariel Rabasa</i>	67
Capítulo 9 Tensiones entre identidad y modernización en la Argentina peronista. El rol dinamizador de Eva Perón <i>por Nidia Burgos</i>	79
Capítulo 10 Escrituras, reescrituras y tensiones. El <i>Sarmiento</i> de Martínez Estrada <i>por Mariel Rabasa</i>	89
Capítulo 11 Lo tradicional y lo moderno en los imaginarios sociales de la Argentina durante las décadas 1960 y 1970. Su proyección literaria en <i>El beso de la mujer araña</i> de Manuel Puig <i>por Nidia Burgos</i>	101
Capítulo 12 Memoria de palabras y rescate de gestos. <i>Postales Argentinas</i> de Ricardo Bartís <i>por Carmen del Pilar André</i>	117
Capítulo 13 El teatro modernizador de Bertold Brecht <i>por Márcia Killmann</i>	125
Capítulo 14 Cuerpo - Arte - Identidad - Modernidad <i>por Nidia Burgos</i>	133
Capítulo 15 Cuerpo, enfermedad e identidad en <i>Túnica de Lobos</i> de Gloria Elena Espinoza <i>por Nidia Burgos</i>	143
Capítulo 16 Tensiones. La experiencia social hecha cuerpo. <i>Los pichiciegos</i> de Fogwill <i>por Mariel Rabasa</i>	153
Capítulo 17 ¿Existe América Latina? Dos respuestas en dos tiempos: Volpi (2009), Fernández Retamar (1971) <i>por María Guadalupe Silva</i>	159
Capítulo 18 La música hoy. Algunas reflexiones desde la identidad. Diálogo con el maestro Daniel Grimoldi	169

PALABRAS LIMINARES

En esta segunda publicación sobre temas investigados en nuestro proyecto, hemos seleccionado los trabajos siguiendo el criterio de que los objetos de estudio abordados hayan constituido focos de particular gravitación, desde los cuales en su momento, se hubiese irradiado pensamiento ideológico. Por ello, estudiamos las fiestas mayas y julias en el sudoeste bonaerense en el siglo XIX, la película *Metrópolis* de Fritz Lang, el teatro modernizador de Bertold Brecht, *Los pichiciegos* de Fogwill, la obra de teatro *Postales Argentinas* de Ricardo Bartís, entre otros.

Las diversas contribuciones permiten una lectura abarcadora y a la vez contrastiva de los diversos autores abordados y de los acontecimientos político-sociales en sus respectivos países. Esto nos permite comprobar que nuestros artistas utilizando procedimientos simbólicos y materiales específicos, se caracterizan por mantener una tensa comunicación interrogativa con sus sociedades.

Cabe destacar que hemos desarrollado en esta segunda etapa un abordaje desde la literatura más orientado en general al teatro, sin desdeñar otros géneros; entendiendo el teatro como arte escénico que conlleva un texto dramático, pero además un texto espectacular. Esto nos permitió constatar la multiplicidad de micropoéticas que existen en el teatro latinoamericano y argentino actual, lo que tiene su correlato en la literatura latinoamericana en general, fundamentalmente porque, los escritores de las postdictaduras no se consideran parte de ningún proceso histórico, ni protagonistas de ninguna hazaña colectiva (la soñada revolución y el cambio social de los '60 y '70), ni de ningún hallazgo identitario que los nuclea (como lo hizo el boom latinoamericano).

A través de variados trabajos, los miembros del equipo hemos podido detectar desde las acendradas marcas identitarias que se procuraron imponer en nuestros orígenes, hasta el abandono de las opciones radicales en autores como Manuel Puig, aún en los convulsionados años '70 del siglo XX, pasando por el ocaso de los grandes relatos, la adjuración de la unidad estética, la elección de una lengua literaria en medio de las tensiones de la relación idioma-nación, o las manifestaciones populares en el seno del discurso literario.

Ensayamos una perspectiva antropológica sobre la ideología moderna del cuerpo y un estudio cultural sobre la angustia de muerte en el arte en "Cuerpo-Arte-Identidad-Modernidad", deteniéndonos en una puesta de la Fura dels Baus. Estudiar las relaciones entre el cuerpo y la modernidad nos llevó a establecer el camino que siguió el individualismo en la trama social y sus consecuencias en las representaciones del cuerpo; pues la noción moderna de cuerpo es consecuencia de la ruptura de la solidaridad que originariamente sellaba un tejido de correspondencias entre la persona y la colectividad y a ésta con el cosmos. Continuamos esa investigación en la narración *Túnica de Lobos* de la escritora nicaragüense Gloria Elena Espinoza, en cuya obra además, se puede ver nítidamente el enfrentamiento centralidad / periferia representado por Estados Unidos / Latinoamérica.

Estos diversos abordajes a partir de un objetivo claramente establecido: analizar condiciones textuales y extratextuales, estéticas y sociales, en que la interacción entre los miembros del campo intelectual y del social engendra y renueva sentido, ha permitido bucear en importantes

aspectos culturales y sociales, abriendo novedosos horizontes de lectura de los textos y de las realidades por ellos planteadas.

Hemos comprobado que en general, la modernización se conjuga con el interés por definir lo propio de cada cultura. Las relaciones contradictorias entre los letrados de la cultura de élite con su sociedad, está en la base de gran parte de las actividades artísticas y sociales latinoamericanas. Pero esto no es fruto solamente de su dependencia de las metrópolis centrales, sino también de los conflictos internos de nuestros países y de las utopías transformadoras que vertebran los proyectos dinamizadores. Esta triple influencia sobre los imaginarios, ha hecho imprescindible analizar los acontecimientos sociales en que se han visto involucrados nuestros artistas y los procedimientos con que estos los elaboraron y racionalizaron. Los trabajos que ponemos a consideración, son parte de ese proceso.

Nidia Burgos

**IDENTIDAD Y CONVENCIONES TEATRALES
DE LAS FIESTAS MAYAS Y JULIAS
EN EL SUDOESTE BONAERENSE***

Marta Susana Ramírez

Pretendemos en este trabajo centrar nuestro análisis en el papel simbólico de las fiestas mayas y julias en un espacio poco explorado: el sudoeste bonaerense. Nos detendremos en sus diferentes formas de representación en un proceso de comunicación escénica, a través de elementos verbales y no verbales, donde convive la escenografía propia de la pampa con sus actores (comandantes, soldados, indígenas, población criolla, negra e hispana) junto a prácticas militares e iconográficas o religiosas.

Veremos la notable teatralidad de las fiestas mayas y julias, tal cómo se celebraban en la época de la Campaña al Desierto, organizadas por el propio Rosas, para ir observando, con el paso del tiempo y el ingreso de la inmigración con su consiguiente modernización, las tensiones entre modernidad e identidad, que se empezaron a manifestar en el imaginario de las poblaciones del sudoeste bonaerense. Buscamos que en el Bicentenario de la Revolución, los docentes tengan el conocimiento genealógico de la sepultada historia regional, de sus ceremonias escolares, que permita proporcionar significación y coherencia a la teatralidad escolar actual. La elaboración de estas celebraciones puede ser entendida por sus pequeños actores bajo la dialéctica del teatro, entre “lo que pasa” y “lo que ha pasado”. Por otra parte, destacamos cómo, en “una cruzada modernizadora contra la barbarie”, representada por la Campaña al Desierto, existe una fuerte fijación de símbolos identitarios de nación. El centro de ella encarnado por Buenos Aires y la periferia representada por diversas regiones del país, lo cual no sólo remite a oposiciones geopolíticas, sino que también devela los distintos valores con que se asume y se vive la idea de la nacionalidad.

Las prácticas representativas enuncian en el dominio ideológico, “rupturas y continuidades”, más que en el orden epistemológico, en el político. Quedan al descubierto en los contenidos y mecanismos de sus ceremonias, el reflejo de tensiones, oposiciones y continuidades entre un discurso que mantiene definiciones vinculantes con un imaginario colonial y los aportes modernizadores de un nuevo concepto de estado y una incipiente inmigración europea.

* Esta investigación fue presentada en el XIX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. En homenaje al Bicentenario de la Revolución y al Teatro de Mayo, organizado por GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano), Buenos Aires, 3 al 7 de agosto de 2010.

FIESTAS MAYAS EN PATAGONES

Según el *Diario de la Expedición al Desierto* de 1833 de Juan Manuel de Rosas, luego de haber permanecido en Bahía Blanca, decide avanzar con sus fuerzas al reconocimiento del Río Colorado, donde establece el Cuartel General.

El *Diario* constituye un rico relato en el que abundan descripciones del espacio geográfico, de su paisaje, especies animales, costumbres y economía indígena, que permite estudiar la correlación con otros sistemas de la puesta en escena para “la festividad del 25 de Mayo”. El rigor militar de Rosas en su carácter de Comandante, permite entender la anticipada preparación de lo que llamará, “el aniversario de nuestra regeneración política”¹ a través del “Orden del día” en el cual establecía las formas de presentación ceremoniales., que debía cumplir una comisión nombrada a tal fin dos días antes.

El fuego y el sol: La imagen está dada en palabras introductorias del manuscrito de Rosas: “Ardor Santo”, en referencia a la noche del 24, “hubo en la noche un gran fogón”, que sirvió “para divertirse”. El espacio escénico al aire libre, el frío del invierno, es matizado por la coloración rojiza y el calor que brinda la llama. El olor de incienso cuando son “quemados de los encontrados en los bosques del Río Colorado”, acompañan la ceremonia religiosa de un Rosario que reza la tropa. Jefes y Oficiales debían hacer una descarga al decir “Bendito y Alabado sea el Santísimo Sacramento”. La fiesta terminó media hora antes de la puesta del sol, al cual se le rindió homenaje junto con los caciques amigos Catriel, Cachua, Llanquelen, Antuan y Mayor Nicasio.

La aparición del sol conjuga, a nuestro entender, dos aspectos: El primero, en la cosmovisión indígena, el cambio cultural de fines del siglo XVIII, que transforma el denominado “complejo ecuestre” en el inicio de la araucanización de la pampa. La movilización de patrones culturales de esta región, el desplazamiento tehuelche y la aparición de “nuevos conquistadores” que “venían de donde se ponía el Sol”.

El segundo, el simbolismo que el sol tiene para el criollo: dador de luz en la tradición greco-occidental y a posteriori, en la católica. Cada día vence las tinieblas de la noche –imagen de la muerte-. El astro es imagen de vida y luz, símbolo de conocimiento intelectual, protector de la fertilidad de la tierra.

El fuego, como fuente de calor, alegoría axiológica de Rosas. La representación de su “inmensa popularidad, se fundada en sus virtudes positivas y en un saber y en un mérito eminente” Su “elevación de ideas y sagacidad incomparable (...) (le ha permitido) abrirse camino hacia el río Colorado y el Negro”, según el *Archivo Americano*.

Rosas, desde la fiesta maya y su protagonismo en el “desierto”, construye su propia heroicidad histórica al acercarse a los arquetipos revolucionarios, “los padres de la patria”.

Al Sol de Mayo se lo saluda al nacer haciendo sonar 21 cañonazos. Con el primero, se izará la bandera nacional en el cuartel general. Serán éstos símbolos del *combate*, donde el héroe arriesga su vida².

La exhortación a lo divino: sólo el dios cristiano es sabio, mucho más que aquel héroe y la fiesta requiere no sólo de lo humano y terrenal, sino también del cielo:

¹ Rosas, Juan Manuel. *Diario de la expedición al desierto*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1965. pág. 101.

² Bauzá, Hugo Francisco. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

(...) se retiraron las tropas a desayunar, para volver al mismo sitio a rezar el rosario. Jefes y Oficiales en altas y perceptibles voces y habrá una descarga al decir Bendito y alabado sea el Santísimo Sacramento.

La Iglesia Católica se convierte en protagonista de la palabra divina, en una empresa humana. "Los indios todos se hincaron para este acto", prosigue el relato de Rosas. Involuntariamente, los cuerpos indígenas en este gesto parecen convertirse en figuras silenciosas de una escena ritual que excede su imaginario: inicio de evangelización y quiebre temporal de su resistencia.

La participación en el "recuerdo patriótico" lo imponen el General, el Coronel y el Capitán. La vestimenta de la soldadesca es el primer elemento que impresiona, "vestían de parada". Producen un alto significado visual ante la solemnidad que le imprime la fecha y la utilización de los mejores trajes, a pesar de la escasez de indumentaria, propia de estas tropas de campaña. La vestimenta y la elección de ropa particular, cumplía diversas funciones: decoración e identificación del status o del rol.

La celebración continúa con los "juegos", que con anticipación, establece Rosas. Para la suerte, en una bolsa se tirarán tantas cerillas blancas cuantos individuos integren la división. Otros, son los de sortija, gallo ciego y "palo boleado", palo enjabonado y rompecabezas, sortija para algunos caballerizos, en los que también participaban los indígenas. Eran el quiebre del fausto y la gala, para la demostración de la argucia y el ingenio.

La "buena comida" para las tropas, representa el "banquete" que cerraba la fiesta entre representantes de la coexistencia de dos mundos (los soldados y los indígenas) en un micro espacio nacional.

A partir de 1836 los Jueces de Paz de Bahía Blanca, serían quienes encabezaran las representaciones de esta festividad. Anualmente, debían enviar su informe al Comandante Rosas, como se repite en las palabras, por ejemplo, del juez José María Araujo, diciendo: "(...) se está siempre en la mira de su cumplimiento"³. Sin obviar que primaba "(...) el sostenimiento del sistema Republicano y Federal." Objetivo político explícito que desde la distancia pretendió sostener el caudillo.

Si bien nunca más regresó a esta región, en Carmen de Patagones, Rosas gozó de gran prestigio durante su gobierno y aún con posterioridad a su caída. Existían factores concretos que permiten aseverar este juicio. Uno de ellos, la virtual tranquilidad que para estas poblaciones fronterizas significó la Campaña del Desierto de 1833. Las relaciones de transacciones económicas con las diferentes etnias indígenas, habían facilitado a muchos comerciantes y pequeños hacendados lugareños no sólo el aumento de su capital, sino la seguridad que requerían para poder mantenerlo.

El relato de Doña Carmen Correa de Guerrero encontrado en el Archivo Histórico de Carmen de Patagones rescata las convenciones de la vida cotidiana, los actores sociales urbanos que participaban en la organización de las festividades del 25 de Mayo. La reproducción del relato,

³ Archivo Histórico Nacional. División Gobierno Nacional. Juzgado de Paz de Bahía Blanca. 1831-1852.Sala X. C20.Nº 4.

permite reconocer, a nuestro criterio, esta celebración, entre lo teatral y lo real, donde desaparecen las nociones de lo público y lo actoral:

Era la época de Rosas. Fue el último baile que se dio en la casa de D. Eusebio Campos. Había invitado a las familias de Mercedes de Patagones y Patagones. Todos teníamos que asistir por obligación. La sala estaba bien adornada; al frente en uno de los extremos, estaba colocado el cuadro de Rosas; entre banderas, custodiado por un guardia con un fusil en el hombro.

Tocaba el piano el maestro de Escuela Don M.Zambonini y Federico Rial. Todas las niñas llevábamos vestidos coloreados de gasa y seda, con un moño de cinta punzó en la cabeza. Los hombres llevaban un cinta punzó en el ojal del saco con el letrero "Vivan los federales; Mueran los salvajes unitarios". Esa noche bailamos hasta las tres de la mañana. Se bailó el "minué federal", el "minué de la costa", cuadrillas y otros bailes. Don M. Zambonini era un gran pianista; (...) era un placer bailar acompañados por su música, muchas veces hasta el amanecer. Al terminarse el baile, se tocaba una diana acompañada de tambor, ya aclarando el día"⁴

Si seguimos el lineamiento de Bourdieu⁵ se puede extraer un principio de distinción entre lo que era la sociedad de Patagones y la simbología que la expresaba. En primer lugar, el vecino "distinguido", "el maestro de escuela" y el "juez de paz" eran los nuevos hacedores de la ceremonia, lento desplazamiento de poder de los antiguos comandantes. El escenario deja de ser rural, y se traslada al seno de un hogar, indicando una forma nueva de socialización. El cuadro de Rosas, reflejo especular de lo humano, engalanado por banderas y a su vez "custodiado", arte y símbolo que debe espejar nociones abstractas y construye un metalenguaje: el Estado, es decir Rosas, es quien preside y sigue organizando la ceremonia. Lo sensorial, "lo que se ve", crea un juego alegórico de su presencia en el baile. La cinta punzó en las niñas y en los hombres, con su respectivo letrero, confirman fidelidad a un régimen. La danza y la música de salón han reemplazado el juego de la teatralidad pintoresca de la campaña. Aunque el "toque de diana" indica la finalización de la fiesta, su sonido involucra a los oyentes en la empresa imposible, lograda sólo por la heroicidad del jefe de tropas de 1833.

Los actores son otros: en la campaña era el gaucho, la tropa, el indígena; ahora, la ceremonia adopta elementos propios de los salones europeos como el minué y el piano, junto a su potencia simbólica. Éste constituía un instrumento de alta valoración social y su interpretación facilitaba la formación de reuniones, tertulias u otros sistemas de sociabilidad para estas localidades. Su conocimiento era lógicamente una habilidad que remitía a la cultura de principios del siglo XVIII europea. Hombres y mujeres cuyo origen estaba vinculado con la península itálica, incorporaron este instrumento propio de algunos salones porteños y dan una nueva tonalidad a la música local. El lenguaje musical combinado con cierta fastuosidad de los trajes otorgaban distinción a la velada. La capacidad del maestro en la interpretación instrumental del piano, realizaba aún más la figura de su persona dentro del campo social local, sumado a la potencia simbólica de la música en el ánimo de los oyentes.

⁴ Archivo de Carmen de Patagones. Documento facilitado por el Director Profesor Jorge Bustos.

⁵ Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase*. Buenos Aires: Eudeba, 1999, pág. 70.

En este contexto, surgirá la singularidad de dos pianistas, en dos puntos urbanos: Mariano Zambonini en Carmen de Patagones y Adela Casati en Bahía Blanca. El primero, maestro de escuela, organista de la capilla, poeta, creador de un coro y profesor de español para extranjeros de la ciudad del Carmen.

FIESTAS JULIAS Y MAYAS EN BAHÍA BLANCA

Adela Casati, esposa de Felipe Caronti, llegada de Italia en 1855 al país, no sólo fue una de las primeras maestras, sino que se destacaba por ser una eximia intérprete del instrumento, enseñando a cantar a los niños el Himno Nacional Argentino en la inauguración del primer edificio escolar de la ciudad, el 9 de julio de 1861. Según consta en las memorias de Felipe Caronti, tampoco faltó, en aquella ocasión, la ritualidad de la iglesia con la bendición del edificio por parte del Cura de la población y el Tedeum que se ofició en la capilla contigua.

La adopción de esta fiesta cívica por italianos de la Legión Agrícola, fue su reconocimiento y adhesión al festejo de la Independencia del país que los acogió. El canto de su himno tiene una doble significación: primero, su identificación con la Nación que los recibe como grupo homogéneo de intelectuales capaces de imponer políticas culturales en un micro espacio. Y segundo, la valoración del papel asumido por el Estado como proveedor de educación pública y mixta.

A su vez, el “preceptor José Piccioli”, encargado de preparar los niños para el 25 de mayo con banderitas patrias y bandas, se codeaba con el Juez de Paz, el Comandante Militar, los comisionados y algunos vecinos. Intercalados entre cada estrofa del Himno, resaltaban valores modernizadores gritando “vivas a Rivadavia” como reconocimiento al impulso de la educación pública de hombres y mujeres, al igual que carteles que reconocían la obra sarmientina.

EN CARMEN DE PATAGONES

En Carmen de Patagones el panorama fue cambiando paulatinamente en virtud del proceso de ingreso inmigratorio y la transformación ideológica que se realizaba en los centros de poder. A pesar de permanecer ciertos simbolismos propios de la etapa rosista como el color punzó -que generaba enfrentamientos entre los miembros de la comunidad-, la solidez que van adquiriendo día a día las instituciones escolares a través de instrucciones más precisas del gobierno del Estado de Buenos Aires o de la Sociedad de Beneficencia, resquebrajan viejos rituales federales que se mantenían en las fiestas patrias. Tal es el caso del uso de la bandera nacional como símbolo de identidad nacional, que desplaza totalmente cualquier otro tipo de pabellón. Pero además en Patagones, comienza a tomar cada vez más fuerza la recordación de los vecinos de la victoria obtenida por ellos mismos, sobre la invasión de Brasil en 1827 como algo propio, de exclusiva pertenencia. Familias como las de Manuel Álvarez, Ambrosio Mitre, Bernardo Bartruille, Andrés Rial, entre otros, eran reconocidas por su distinguida actuación en aquel episodio. Tanto ellos como sus mujeres e hijas, tuvieron especial protagonismo en la educación de esta población.

Existía una necesidad de desarrollar un nuevo sentimiento identitario, tal como lo manifestara un testigo en sus “Remembranzas” sobre “la importancia que a estos memorables sucesos (haciendo referencia al 7 de marzo de 1827) daban sus maestros y vecinos. En la ciudad

del Carmen, los rituales de celebración, no quedaban ceñidos al ámbito escolar sino que contaban con la participación de todas las clases sociales: el negro encargado de la recepción, “el confitero” y hasta del “negro sirviente”.

En 1855, a sólo tres años de la caída de Juan Manuel de Rosas, en recordación del 25 de Mayo y al primer aniversario del juramento de la Constitución Bonaerense, se inició uno de los actos más recordados. Existió todo un proceso ceremonial alrededor de la pirámide que se levantaba frente al fuerte, adornada por banderas y gallardetes, previa serenata, mientras los alumnos de la escuela de varones, cantaban el himno.

Todos los jóvenes vestidos con el traje de Guardias Nacionales, ceñidos con una banda azul y blanca teniendo en su centro la bandera nacional, y arreglados con todo primor por su recomendable preceptor (...)

Participaron algunos niños con poesías escritas por sus padres. El niño Antonio Rial declamó los versos compuestos por el médico Francisco Baraja: “*Al Sol de Mayo*”, como sentimiento de nacionalidad unívoco, legitimando esta fecha como modo de pertenencia local. En el verso primero, sostiene: “Saludemos al Sol de Mayo venturoso/ Que del yugo español nos libró./ Saludemos al Astro glorioso/ Que la vida del libre nos dio.”

Es dable destacar que de ella se desprende la ratificación de Mayo como el momento en que se solidificó la idea de “patria”. Y es el *sol* que en la poesía docente y estudiantil surge como continuidad simbólica de la imagen que provenía de la tradición criollo-indígena. El Cura Párroco, nuevo protagonista de la escena, en la arenga patriótica puntualizó los rituales iniciados desde el día 24 en aquella comarca, recordando el aniversario de la Constitución del Estado de Buenos Aires y de la gesta de Mayo. Presidieron la ceremonia autoridades de la Comisión Municipal Provisoria y el Comandante del Fuerte.

Por ende, las fiestas Julias en Bahía Blanca y de Mayo en Patagones utilizaban en la construcción del ceremonial contenidos creados por la nueva “intelectualidad” de aquellas poblaciones: un maestro, miembros de familias fundadoras notables y militares que dirigieron la defensa de la invasión brasilera de 1827.

No obstante, estos distinguidos vecinos no estaban lejos de concretar un discurso, que simultáneamente, se estaba construyendo en toda la nación. Pues, no dejaron de tener estas poblaciones- en mayor grado Patagones-, rituales similares a los descriptos por Ricardo Cicerchia al referirse a los de Buenos Aires⁶. Este aspecto tiene relación con las variables históricas en la fundación de una y otra localidad. En Patagones el valor de lo hispánico puso su sello que aún perdura; los sectores afro-americanos le imprimen el colorido de la “serenata”, “del baile” y “el ruidoso festejo” del que carecía Bahía Blanca. El cañón –como relatara el vecino Pita- que antes se usaba para el malón, ahora hacía temblar puertas y ventanas los días patrios.

En Bahía Blanca, según se desprende de la comunicación de Pedro Goyena al Juez de Paz Eustaquio Palau, corresponde a la Guardia Nacional solemnizar este día con el juramento de la compañía a la bandera argentina y por una cultura patriótica (...). Por tanto, las fiestas mayas quedaron acotadas a ceremonias militares y a los establecimientos educativos en los cuales se

⁶ Cicerchia Ricardo. *Historia de la vida privada en la Argentina*. Buenos Aires: Troquel, 1999, pág.210.

guardaban la rigurosidad que monopolizaban quienes descendían en gran parte de las Legiones militares fundadoras, con componentes preferentemente italianos.

Comprobamos que en el dominio de las convenciones teatrales manifiestas en las fiestas mayas y julias del sudoeste bonaerense se observan las tensiones que se generaron entre la ruptura de prácticas políticas de los grandes hechos revolucionarios del Río de la Plata y las modificaciones del campo ideológico que introdujo el pensamiento liberal⁷. Estas rupturas ideológicas se ponen de manifiesto en los campos de la representación. Las tensiones entre dos mundos o micro-espacios que las sobreviven y observan un lento desplazamiento en las imágenes y convenciones en sus formas de socialización educativa y que giran en torno a la conceptualización de *patria* y *nación*.

- a) Desaparecidos ya los indígenas y los primeros criollos, la exhortación al Sol que aquellos introdujeron, sigue presente en la producción discursiva del maestro y de vecinos “distinguidos” poseedores del saber.
- b) La permanencia del cañón y el clarín, guardan la militarización del espacio.
- c) Sin embargo, el salón ha desplazado al espectáculo al aire libre y los olores del incienso. El minué europeo ha desplazado los juegos criollos.
- d) En cuanto al vestuario, el traje de los Guardias Nacionales reemplaza el vestido de la soldadesca criolla y de los indígenas, resabios aún de la colonia. La gasa y la seda no sólo operan como elementos que indican la presencia y participación de lo femenino en la fiesta, sino también de las exigencias modernizadoras impuestas por el mercado. El vestuario siempre procede de un compromiso y de una tensión entre la lógica interna al espectáculo y lo externo.
- e) En la nueva escena, el piano, el canto y el lenguaje recitativo alcanzan el protagonismo logrado en la Europa de fines del siglo XVIII, modalidad escénica que concilia el texto con la música. Introducción modernizadora en el Río de la Plata, que constituye un nuevo elemento en la evocación del imaginario de nación y rescata los relatos épicos autóctonos.

En lo expuesto, es dable observar la asimilación de elementos modernizadores, ejemplos de un lento desplazamiento y convivencia en imágenes y convenciones teatrales, que revelan la lógica tensión entre modernidad e identidad en actos concretos: fijación de símbolos identitarios para una nación.

⁷ Althusser, Louis. *La revolución teórica de Marx*. Traducción e introducción por Marta Harnecker, 3a. ed., p. 11.

TENSIONES EN TRES SUPLEMENTOS CONMEMORATIVOS DE LA REVOLUCIÓN DE MAYO EN EL DIARIO *LA NACIÓN**

Carmen del Pilar André

En Latinoamérica, los conceptos de identidad y modernidad y los proyectos que representan se han ido alternando por ciclos, oponiéndose o equilibrándose, a lo largo de los siglos XIX y XX. Caracterizan al pensamiento identitario la reivindicación de la tierra y la cultura propias, el énfasis en estrechar lazos continentales, la defensa de la independencia y el no intervencionismo de países más desarrollados en América latina y la valoración del humanismo por sobre lo tecnológico y científico. A su vez, el pensamiento modernizador busca imitar a los países más avanzados del mundo, propicia el desarrollo técnico y productivo y promueve la inmigración y el intervencionismo de las naciones desarrolladas, en desmedro de los grupos étnicos y la cultura propios.

Eduardo Devés Valdés, quien propuso este marco conceptual para estudiar el pensamiento latinoamericano, apunta a “descubrir cómo se constituye una identidad intelectual” y señala como corpus privilegiado para este tipo de análisis los géneros discursivos de diversas disciplinas, tales como el ensayo literario, los trabajos sobre educación y cultura y las producciones de la sociología, la historiografía y la filosofía¹.

Sin embargo puntualiza que esa demarcación no es dogmática y admite el valor de otras fuentes, por lo que en este trabajo mi intención es ampliar la aplicación de dicho paradigma a otros géneros literarios que sirven a una función expresiva. Por tanto, propongo revisar las producciones poéticas “de ocasión” que el diario *La Nación* de Buenos Aires publicó en los suplementos conmemorativos del Centenario, del Sesquicentenario y del Bicentenario de la Revolución de Mayo, con el objetivo de rastrear en ellas la tensión identidad/modernidad y el imaginario cultural que promovían desde la página periódica a un público masivo.

Desde esta perspectiva, se observa en líneas generales que a los hitos celebratorios de la gesta de 1810 corresponden propuestas poéticas identitarias o al menos conciliadoras, que buscan reacomodar los valores culturales nacionales frente a procesos modernizadores, y se evidencia en el decurso, que no sólo decrece el número y la extensión de los textos literarios publicados, sino también que en las composiciones se plasma un sentido de identidad anclado en una serie de lugares comunes que nutren el imaginario de cada época y que se modifican con el tiempo, en un repliegue que va desde lo público y colectivo, hacia lo íntimo e individual².

* Una primera versión de este trabajo fue expuesta en las IX Jornadas Nacionales - VI Latinoamericanas “El pensar y el hacer en nuestra América, a doscientos años de las guerras de la Independencia”, realizadas en Bahía Blanca, por el Grupo de trabajo Hacer la Historia conjuntamente con el Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, del 7 al 9 de octubre de 2010.

¹ Cfr. Devés Valdés, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad*. Buenos Aires: Biblos, 2000, tomo I, págs. 15-21.

EL IMAGINARIO DEL CENTENARIO

En el momento del Centenario, el sector oligárquico impulsor de la modernización social, económica y urbana iniciada en la Argentina hacia 1880, sufría una crisis de legitimidad y se veía amenazado por las nuevas formas de cosmopolitismo popular, de movilización social y de organización política partidaria ligadas a la inmigración masiva, por lo que los sectores tradicionales de la sociedad demandaban la fijación de sentidos en torno a la nacionalidad. Aquella construcción simbólica homogeneizadora estuvo en buena medida a cargo de los discursos gestados para la conmemoración oficial, difundidos por la escuela, el periódico y una política editorial centrada en la publicación de autores nacionales.



El Suplemento Especial del 25 de mayo de 1910 es materialmente opulento, como la imagen que imprime de la nación centenaria. Contiene 772 páginas, en formato 30 x 45 cm., con una portada en colores que representa de cuerpo entero y en tres cuartos de perfil, a un joven desnudo y estilizado, de raza blanca, quien con ambos brazos extendidos hacia adelante sostiene y exhibe el escudo argentino, de cara al futuro; está de pie sobre unas rocas nevadas que evocan los Andes y su cabeza se recorta entre las nubes. A la derecha, en un peñasco, está la inscripción 1810-25 de mayo-1910 y a la izquierda la firma del ilustrador, F. Sartori. La publicación incluye profusos fotograbados, mapas y gráficos y firman las colaboraciones figuras prestigiosas de cada una de las áreas abordadas: Joaquín V. González, Carlos Bunge, Ricardo Rojas, Florentino Ameghino, entre otros. En la primera parte del volumen (436 pp.) se suceden reseñas acerca de la historia nacional en diversos campos: político, constitucional, financiero, aduanero, militar, religioso, musical, artístico, literario; notas sobre los avances en el derecho, la educación, los estudios geográficos, geológicos, paleontológicos y antropológicos; un ensayo sobre la mujer y la obra social; artículos sobre el desarrollo de los ferrocarriles, la industria, la agricultura y la ganadería; comentarios que se ocupan de la inmigración, cuatro de ellos bilingües, dedicados al aporte de italianos, ingleses, franceses y alemanes en la modernización de la Argentina; informes sobre las distintas provincias y los territorios nacionales. A intervalos, entre tan vasto material, aparecen cuatro textos poéticos: el “Canto a la Argentina” de Rubén Darío (1001 versos, pp. 90-92), “A los ganados y las mieses”, de las *Odas seculares* de Leopoldo Lugones (1465 versos, pp. 144-150), el “Canto a la Patria en su primer centenario” de Calixto Oyuela (225 versos, pp. 165-166) y “La Argentiada” de Damián P. Garat (305 versos, pp. 267-268). El volumen conmemorativo se completa con una “Reseña General de la República” (336 pp.), que repasa de manera casi publicitaria la actuación de particulares y de empresas en diversos rubros: Bancos, Ferrocarriles, Ganadería y agricultura, Comercio, Industrias, Compañías y Sociedades Anónimas y Gremios diversos.

En lo que respecta al corpus poético, en todas las composiciones es posible rastrear la tensión entre identidad y modernidad y las analizaré en el orden exactamente inverso al de su ubicación en las páginas del diario, en atención a que las últimas presentan rasgos formales, estilísticos y temáticos de un sabor más arcaico que las primeras, que resultan más innovadoras.

“La Argentiada” de Damián P. Garat (1869-1921) es un poema épico, de corte neoclásico, que apunta a legitimar la oligarquía modernizadora como heredera de los hacedores de la nación. El poeta loa las hazañas de los héroes fundadores, a quienes sitúa en el ámbito legendario y encabezando una identidad cohesionada por lazos hereditarios: ellos son los “abuelos”, los tutela la religión católica -“Sin duda Dios andaba/ con ellos, y sin duda es cierto que les guiaba/ la virgen peregrina”- y la nación que construyen es la “heredad argentina”. Sientan las bases de un pueblo fuerte, engendradora de figuras portentosas, ya sean héroes como San Martín o tiranos como Rosas, y hace culminar su “epopeya” en la batalla de Caseros. Las acciones humanas se agigantan en el marco de la desmesurada naturaleza americana, la que, en algunos versos, recibe un tratamiento romántico que la muestra en simpatía con los héroes. Para perpetuar el legado de los antepasados, el poeta propone:

Debemos hacer cosas que la Patria bendiga;
cosas dignas de aquellos magnos antepasados
que nos dieron un nombre. Estamos destinados
a perpetuar su herencia en el tiempo y la historia.
Si los tiempos son otros, otra será la gloria.

Al poetizar la Argentina del Centenario, Garat alterna los motivos modernizadores con los identitarios, instando a cantar “los himnos de las nuevas fuerzas” y al mismo tiempo, a honrar la memoria de los “nobles abuelos”. La modernización, representada por la agricultura, el trabajo, el progreso, la ciencia, la inmigración, vertebró el imaginario del país como tierra de promisión, de redención y de bendición para todos los hombres del mundo. La identidad, afincada en la idea de un legado del *genus* fundador y constructor de la nación, proyecta el imaginario de que sus herederos ilustrados -“el alma iluminada de esta raza gloriosa”- están llamados a preservar y mejorar las condiciones de habitabilidad de la región -“sea/ la América latina el suelo bendecido/ de todas las estirpes de la tierra”-, alumbrados por “el sol de la bandera”.

El “Canto a la Patria en su primer centenario” de Calixto Oyuela (1857-1935) también es de factura neoclásica, está precedido por un epígrafe horaciano, en latín, que invoca a la musa de la poesía épica³, y a lo largo de sus versos rememora fervorosamente hechos y personajes históricos, encomia los logros del presente y amonesta sobre el porvenir. Ya desde el título, la elección de la palabra “Patria” remite a una marca identitaria de pertenencia y continuidad, pues significa no sólo el suelo en que se ha nacido, sino también “la tierra de los padres”.

Trazando un movimiento circular que se abre y se cierra en el presente, el poema personifica a la Patria como sujeto activo o pasivo en el devenir histórico. Para cantar la pujanza de

³ “*Descende coelo, e dic, age, tibia, / Regina longum Calliope melos. Horat*”. Los versos del epígrafe pertenecen a Horacio, Oda IV: *Ad Calliopem* y su traducción es: “Favoréceme con suave canto, Calíope, en la forma que mejor te pareciere”.

1910, Oyuela hace ingresar los motivos de la modernidad -inmigración, progreso, trabajo- que cristalizan en el tópico de la Argentina como tierra de promisión:

En tu ascensión dichosa, / honda sed de progreso tu alma inflama, / y en tus costas,
de gente varia y briosa / un aluvión sonoro se derrama.

Ya con creciente estruendo oírse dejás / un rumor incesante de talleres, / y se mezcla
a la espiga áurea de Ceres, / rico vellón de inúmeras ovejas. / Tierra de redención,
el inmigrante, / (...) / halla en tu suelo libertad, respeto, / y pan, y hogar, y un provenir
y un nombre (...)

Sin embargo, la tensión estalla en una toma de posición conservadora. El poeta, en eco virgiliano, advierte que la edad de oro contiene el germen que puede destruirla⁴; en este caso la amenaza que ve cernirse sobre la Patria es “Ver tu gran tradición caer deshecha, / decoro señorial de tus blasones”. En velada alusión a las nuevas ideas y prácticas que trae consigo el aluvión inmigratorio, inquietantes para los grupos de poder, insta a mantener los valores tradicionales - lengua, raza, humanismo, religión, ley- y a filtrar el ingreso de elementos indeseables:

Tu cuño y verbo victorioso imprime / en el viviente enjambre que hoy te estrecha /
en abrazo fecundo, / y en ti afirmando tu soberbia raza, / (...) / tu propio íntimo ser
salva y redime, / y tus armas abraza / para avanzar a recibir al mundo! / (...)

Al trabajo, al saber, tus magnas puertas / de par en par abiertas, / giren severas en su
fuerte quicio, / cuando imprudente vicio, / o las violencias de la humana fiera, / que
responde con muerte al beneficio, / hacia ti tiendan su ominoso vuelo, / (...) / para
manchar y envenenar tu suelo!

El poema se cierra con una salutación en la que la identidad se expresa en términos filiales; la Patria es la “Madre” y sus “hijos” le auguran “venturas y armonías”, al amparo de la “Victoria” y la “Justicia” inspirada por “Dios”. En líneas generales, frente a la heterogeneidad que visibiliza la inmigración, Oyuela busca afianzar la cohesión nacional a través de la exaltación de los héroes del pasado y la defensa de los valores tradicionales.

La oda “A los ganados y las mieses” de Leopoldo Lugones (1874-1938) es estéticamente más innovadora, ya que si bien el metro elegido es el romance heroico asonante, lo remozca la abundante adjetivación modernista y el uso del cultismo junto a las voces autóctonas. En consonancia, el tono es encomiástico, pero la solemnidad se aligera oportunamente con la inserción de cuadros costumbristas. La tensión entre identidad y modernidad se equilibra, por la presencia de motivos del campo nuevo en contrapunto con los del antiguo, asociados a la oposición entre cultura y natura, y por la mención alternada de problemáticas concretas del contexto político, socio-económico y jurídico en contraste con evocaciones personalísimas.

Abre el poema la visión de la pampa modernizada por el “alambre”, la “estancia”, el “tren”, las prácticas de la ganadería y la agricultura y la presencia de los colonos inmigrantes, motivos que decantan en los tópicos de la Argentina como tierra de promisión -“la tierra bondadosa, / que

⁴ Cfr. Virgilio, *Bucólicas*, égloga IV.

asegura a los pobres perseguidos/ la retribución justa de sus obras”- y como tierra de redención - “La dulce patria nueva galardona/ la clientela de razas redimidas”-. Al mismo tiempo, se inicia el catálogo de los frutos producidos por la alianza entre el trabajo del hombre y la fertilidad del suelo, junto a la enumeración de las tareas y maquinarias agrícolas y de las aplicaciones de cada producto: el trigo, el maíz, el lino, el maní, la mandioca, el algodón, la caña de azúcar, la vid, el frijol, la avena, el centeno, el sorgo, el arroz.

Un interesante cruce entre identidad y modernidad se da en la descripción de la producción y aprovechamiento del maíz, ya que al ser éste un cereal americano, cultivado desde antiguo por las civilizaciones prehispánicas, refiere unas prácticas agrícolas que denotan la modernización, a la vez que menciona unos usos que están en relación con las costumbres y las voces autóctonas, en su mayoría de la culinaria:

Obesa y atareada ríe la olla / (...) / los dientes blancos de la mazamorra. / O incuba en el pañal de tierna chala / la umita de las recias comilonas. / O pone al loco cálido y macizo / líquido aro de grasa y de cebolla. / (...)

Con el maíz no bien maduro, y seco / al horno, se prepara la chuchoca, / (...) / El más craso compone los tamales; / del más azucarado hacen las collas / la chicha borbollada de acideces; / (...) / En la chala peinada lía el viejo / su tabaco, en que humea el lento aroma (...)

Las loas a la modernización recaen además sobre los hombres que introducen el progreso. Así, el mayordomo inglés de la estancia “en su media lengua trajo/ artes y ciencias que el paisano ignora”: transforma los corrales, las yerras, las domas, establece el cultivo invernal del forrajes e impulsa la plantación del eucalipto “‘marido de la Pampa’, como dijo/ Sarmiento, con palabra creadora”. También es alabado el ingeniero agrónomo y su “dulce ciencia”: sabe latín y griego y conoce la combinación de las variedades de cultivo, el régimen de riego, el calendario de lluvias, el cálculo de las napas subterráneas, las tareas del injerto, los remedios contra las plagas y la instalación de silos. Ambos agentes modernizadores son presentados integrándose armoniosamente al medio local: el inglés se “acriolla” tomando mate y corteja pudorosamente a la entenada del patrón y el agrónomo se establece, se casa y funda una familia numerosa.

El segmento dedicado a la agricultura se cierra con una invocación a la tierra madre, poetizada como nodriza y mortaja del hombre:

¡Oh tierra segurísima que ofreces / como una teta enorme a nuestras bocas / del duro bien de la existencia, y cuando / viene la muerte fiel como la sombra. / (...) / El mismo seno a nuestra sien provee / la continua almohada sin zozobras, / donde a la Gran Serenidad nos lleva, / el fin de la jornada valerosa!

Dicha tirada articula el ingreso en la oda de los motivos identitarios, enhebrados por la mención de la “lana” y urdidos en la trama de un cuadro costumbrista pastoril; en la noche lluviosa, hila una madre arquetípica mientras cuenta las historias idealizadas del “antiguo campo”, que en un “tiempo de abundancia ociosa”, producía sin mayor esfuerzo humano: el perro conducía los rebaños, “eran menos caras las ovejas”, las cabras buscaban su sustento en los riscos y, en la casa,

los cabritos eran juguetes de los niños. El huso, entre los dedos de la madre, se personifica y dice de las razas plebeyas del ganado de antes, de otros modos de acceso a la propiedad del campo, de la morada campesina y de los pájaros autóctonos:

Y la campaña igual donde eran dueños / pobres y ricos en la misma norma. / Y el rancho con su tala y su pareja / de teruteros, en la playa próxima; la vivienda paisana que tenía / por vecindario, en su quietud dichosa, / todos los caminantes de los campos, / todas las golondrinas de la aurora. / (...) / la pareja de horneros que fabrican / en barro elemental la misma choza.

Para cantar a la ganadería y sus derivados, el poeta alterna las referencias a identidad y modernidad. Comienza por celebrar la carne, que define como la sustancia de la “vida heroica” del guerrero y del labrador, y que le permite introducir la figura identitaria del gaucho junto con todos los tópicos a él asociados -el fuego, el perro, el poncho, el mate, la costilla asada, el pajonal-. Luego se refiere a la leche y al queso y evoca “la poesía vieja del tambo matinal”, en las figuras del vasco, la comadre lechera y el ordeñador enamorado, sin olvidar relación de las “vacas montañesas” y de los quesos de su villa del Río Seco.

Retoma el elogio de la modernización al destacar la mejora de las razas bovinas con la importación de los planteles de Durham, Hereford y Polled-Angus y el aporte de la “modesta medicina” del veterinario. Cuando repasa el ganado caballar según sus pelajes, se detiene en el caballo criollo, que lo retorna a los motivos identitarios, ahora relacionados con la historia de las guerras de independencia, los malones, la campaña del desierto y la situación del gaucho matrero. La mención de la mula sirve de disparador para un cuadro de costumbres con el motivo del viaje en las regiones escarpadas: la travesía de la tropa de carros, el jagüel, la peonada con su capataz y su marucho; el paso por el pueblo y su tienda de ramos generales; otra vez el camino, la aguada, y en la noche, el fuego, el asado y los relatos del capataz sobre los peligros de las travesías antiguas en carretas y armados, por “temor al salvaje”. Los restantes exponentes de los “ganados” son de importancia menor y se suceden en rápida y desordenada enumeración: el asno, el cerdo, el pavo, la oca, la gallineta, el avestruz, las palomas y las abejas.

Entremezcladas con este extenso encomio, se han ido desgranando notas que aluden a los aspectos políticos, económicos, sociales y jurídicos derivados de la modernización, que marcan la fisura entre el proyecto liberal y su puesta en práctica. La inmigración ha aportado fuerza de trabajo pero también nuevas ideas -socialismo, marxismo, anarquismo, sindicalismo- y los fenómenos de la agremiación y de la huelga. Junto al elogio del trigo, el poeta desnuda las desigualdades socio-económicas y el descontento generados en el campo por la política agro-exportadora⁵: mientras que la clase patronal concentra más riqueza, los colonos soportan el encarecimiento de los arrendamientos y los costos de producción y se les hace muy difícil acceder a la propiedad de la tierra; los peones, por su parte, comienzan a reclamar sus derechos:

⁵ A pesar del carácter “oficial” de las “Odas seculares”, en estas referencias se advierte la postura asumida por Lugones en su juventud, que transita del anarquismo al socialismo; recién a partir de las conferencias de 1913 reunidas en *El payador* (1916) y más marcadamente hacia la década de 1920 sus ideas políticas desembocarán en el nacionalismo.

[Al colono] Ayer en el diario le han leído / las cantidades que el país exporta. / Con nueve toneladas en un año, / va a hacer cuarenta que iniciaron la obra. / Más de cuatro millones en un día, / Buenos Aires tan sólo embarca ahora. / Pretenden con razón los viajeros / que el polvoroso tren los apoltrona, / diciendo *mucha plata, mucha plata* / el compás de su tráfico en la trocha. / Si no fuera el arriendo tan pesado (...) / Pero ya más de treinta pesos cobran / por la hectárea en barbecho, si está cerca / de la estación; y el flete de las tropas / se va poniendo cada vez más caro; / y ya la peonada regalona, / habla de socialismo y hasta pide / la jornada de ocho horas (...)

También hay una referencia a la precaria legislación agraria, que reglamenta insuficientemente el trabajo rural y se limita a cuestiones de policía administrativa, y clama por una reforma al Código Rural:

Reclamemos la enmienda pertinente / del código rural cuya reforma, / en la nobleza del derecho agrícola / y en la equidad pecuaria tiene normas. / Para dar un sabor de égloga ruda / al canon de la ley satisfactoria, / cuya belleza de justicia / como un verso el artículo conforma.

En otros versos, señala el incumplimiento de la ley 1420, de enseñanza primaria obligatoria, gratuita, mixta y laica, promulgada en 1884 durante la presidencia de Roca, y las viciadas prácticas electorales del sistema uninominal, imperantes hasta la sanción de la ley 8871, que en 1912 consagra la universalidad y el secreto del voto:

[El mozo de tropa, de trece años] Ahijado del patrón, todos extrañan / que en la escuela del pueblo no lo pongan. / Dicen que hay una ley que así lo ordena, / pero ¿quién ha de abrir por él la boca?, / si el mismo capataz no está seguro / cuando, los días de elección, no vota / como todo mensual por “don Fulano”? / la lista que al fin poco les importa.

En contraste con el convocante “nosotros” inclusivo que predomina en la oda y con esas apostillas sobre un aquí y un ahora precisos, Lugones asume el “yo” para cerrar el poema con una evocación de su infancia, en la que asocia el 25 de mayo, la madre, el padre, la familia y la patria, para marcar su íntima y profunda filiación identitaria con la tierra natal:

Como era fiesta el día de la patria, / y en mi sierra se nublan casi todas / las mañanas de mayo, el veinticinco / nuestra madre salía a buena hora / de paseo campestre con nosotros. / A buscar por las brañas más recónditas / el panal montaraz que ya el otoño / azucaraba en madurez preciosa. (...)

[La madre] Aunque aquí vaya junto con la patria / toda luz es seguro que no estorba. / Adelgazada por penosos años, / como el cristal casi no tiene sombra. / Después se nos ha puesto muy anciana, / y si muere sería triste cosa / que no la hubiese honrado como debe / su hijo mayor por vanidad retórica. (...)

Así en la profunda intimidad de la infancia, / el día de la patria en mi memoria, /
vive a aquella dulzura incorporado / como el perfume a la hez de la redoma. / ¡Feliz
quien como yo ha bebido patria, / en la miel de su selva y de su roca!

El “Canto a la Argentina” del nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) es el único poema escrito por un extranjero, desde París, y su propuesta busca afirmar una nueva identidad cultural, conciliando sin conflicto la tensión entre identidad y modernidad⁶. Desarrolla un tema civil, modulado con metros rítmicos variados, múltiples reminiscencias literarias, y motivos que yuxtaponen, en oleadas, un amplio espectro de referencias de vertiente “mitológica, geográfica y étnica, política y económica, patriótica y pedagógica, social y moral, doctrinaria y visionaria”⁷.

Desde una perspectiva panorámica, “de mirada desde lo alto”⁸, el poeta construye una representación de lo nacional a través de la armonización de los elementos identitarios de la patria vieja -la pampa, el gaucho- con los avances de la modernidad -la urbe, la inmigración, el ferrocarril- dando lugar a algunos de los tópicos que han devenido lugares comunes de la argentinidad: tierra de múltiples climas, crisol de razas, granero del mundo.

El “Canto...” comienza con una invocación a la Argentina, y con la cita del primer verso del Himno Nacional, que hace audible el “grito sagrado” de la libertad tanto en la ciudad industrializada y el activo puerto, como en el vasto medio natural.

Poetiza primero la inmigración, uno de los pilares del proyecto modernizador, para lo cual caracteriza los distintos pueblos inmigrantes, señala la fusión de las tradiciones foráneas con las locales y elogia la homogeneización devenida del crisol de razas; distribuye idealmente a los inmigrantes en el territorio, según las afinidades entre sus respectivos lugares de origen y la amplia oferta argentina en su calidad de tierra de múltiples climas y remarca el imaginario de la Argentina como país de fronteras abiertas, donde la convivencia es posible: “he aquí el país de la armonía, / el campo abierto a la energía / de todos los hombres. ¡Llegad!”.

El poeta canta a los lugares de asentamiento del aluvión migratorio y comienza por el campo, alternando la visión identitaria con la modernizadora. En la pampa húmeda, propicia para agricultura y la ganadería, refiere la irrupción de la modernización que la cruza con sus ferrocarriles y caminos, junto a la pervivencia de los rasgos identitarios, representados por el “gauchaje” y “el tropel de potros y yeguas”. La relación entre los antiguos pobladores de la llanura y los inmigrantes es falseada, a través de la idealización y la estetización: “Al forastero, el pampeano / ofreció la tierra feraz; / el gaucho de bronceína faz / encendió su fogón de hermano, / y fue el mate de mano en mano / como el calumet de la paz”. Celebra la ganadería mejorada por la importación de animales de raza procedentes de Inglaterra, la riqueza transportada por el tren, la abundancia de trigo y de carne, junto a la permanencia del avestruz, el ombú, el pampero y el canto

⁶ Retomo aquí las líneas medulares de un trabajo que expuse en el “XI Congreso SOLAR: Desde nuestro Sur mirando a nuestra América. Un análisis en torno a sus aspectos genuinos hacia el bicentenario de las revoluciones americanas”, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 18 a 21 de noviembre de 2008. La ponencia completa, “El Canto a la Argentina” de Rubén Darío: una conciliación entre identidad y modernidad”, contiene un análisis exhaustivo del poema y se halla en proceso de publicación por el Colectivo editor XI Congreso Solar.

⁷ Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva, s/f, págs. 328-329.

⁸ Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada, 1948. El análisis del “Canto a la Argentina” ocupa las págs. 245-253.

del payador. La última estrofa dedicada a la Pampa, ahora con mayúscula, captura las nuevas construcciones con que el imaginario cultural traduce la concreción del proyecto liberal, que soñó a sus ciudadanos como una población étnicamente neutra, en un territorio agroexportador: “En maternal continente/ una república ingente/ crea el granero del orbe,/ y sangre universal absorbe/ para dar vida al orbe entero”.

Luego el poema se detiene en la ciudad. La capital, personificada como una reina, es entronizada entre las principales urbes del mundo como “la fecunda, la copiosa,/ la bizarra, grande entre grandes”, y recibe el saludo de sus pares, con quienes la hermanan las aspiraciones de libertad y progreso. Buenos Aires aparece en el foco de la “mirada universal”, y su río de la Plata se compara con los grandes cauces generadores de civilizaciones. La ciudad se ve como un “solar de hermanos”, por obra del proyecto ilustrado que con sus “virtuales leyes” crea las condiciones para la inmigración, que la convierten en liberal y moderna.

A continuación, el “Canto...” prefigura la fiesta del Centenario y retoma el motivo del Himno Nacional, para apostrofar a los nuevos sujetos visibilizados por la modernidad: los ciudadanos argentinos étnicamente homogeneizados y las muchedumbres precursoras de la cultura de masas, objetivadas en los “nobles ancianos”, los “varones robustos”, las “gallardas mujeres” y los estudiantes. Vislumbra el pomposo desfile cívico militar y las salvas de los cañones de los navíos guerreros y mercantiles y, aunque el poeta desea la Paz para la nación, la insta a armarse en su defensa, en el rol de “centinela de Vida” y no de “ayudante de la Muerte”.

Hasta aquí, Rubén Darío funda el nuevo imaginario nacional a través de un sistema de semejanzas con Europa, en el que la Argentina se constituye como heredera de un pasado cultural, pero al que agrega como rasgo diferenciador la potencialidad de un futuro promisorio⁹. Privilegia los motivos modernizadores, porque esa “europeización” reporta a la joven nación “un cierto reconocimiento, una visibilidad, en la escena internacional”¹⁰.

El poema toma entonces un giro continental, iniciado por el verso: “¡Gloria a América prepotente!”, a partir del que despliega la metáfora de “la continental balanza/ que tiene por fiel el istmo”, para presentar a las dos Américas, la anglosajona y la latinoamericana, hermanadas por los altos ideales de la libertad, la paz, la hospitalidad, el trabajo y el progreso. Se alternan en esta exaltación del continente los motivos extranjeros y los propios; así, la fuerza renovadora que aportan a América las “proles múltiples... transformadoras de costumbres” aparece “presentida del inca”, adivinada por “Moctezuma”, y “a las evocaciones clásicas/ despiertan los dioses autóctonos/ los de los altares pretéritos/ de Copán, Palenque, Tihuanaco” (sic).

En un último movimiento, el “Canto...” vuelve a su objeto inicial, la Argentina, sobre la que el poeta ve un futuro de Libertad, y un presente que cristaliza el proyecto modernizador: es la “aurora de América”, el “regazo de múltiples climas”, la “preferida del nuevo siglo”, la opulenta en la que “crece el tesoro año por año”, el “crisol” de razas “de los cuatro puntos del globo” en el que

⁹ A través de las páginas de *La Nación*, Darío sostiene una polémica con Unamuno sobre las posibilidades de desarrollo de un arte americano; el español cree que América no tiene una tradición cultural, a lo que el nicaragüense arguye la potencia generativa del Nuevo Continente. Cfr. Mogillansky, Gabriela, “Modernización literaria y renovación técnica: *La Nación* (1882-1909)”, en Zanetti, Susana (coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*, Bs. As., Eudeba, 2004, p. 100.

¹⁰ Montaldo, Graciela. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999, pág. 83.

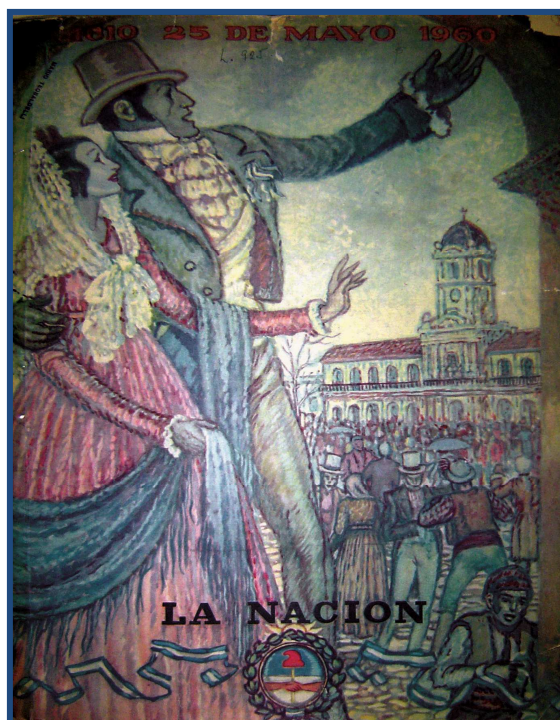
predomina “un perfume latino”. De este modo, en pocos versos, Darío anuda todos los cabos del imaginario nacional y fija los nuevos tópicos de la argentinidad.

La composición termina con dos estrofas en las que el poeta hace votos para que la Argentina goce siempre de bonanza, pan, salud, paz y preeminencia, clausuradas por los dos primeros versos del Himno: “*Oid, mortales, el grito sagrado: ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad!*”

Teniendo en cuenta los diferentes registros y posturas que cada poeta articula desde su producción celebratoria, es posible detectar en el Suplemento Especial que, al momento del Centenario, el diario fundado por Mitre en 1870, sigue siendo elitista pero presenta un perfil técnicamente moderno y culturalmente modernizador. En el terreno de las ideas, da cabida a una pluralidad de voces que lo convierten en espacio de debate, asume la difusión de un imaginario que articula simbólicamente identidad-modernidad y tiende a captar un público más amplio y heterogéneo, precisamente aquel de origen inmigratorio que se ha asimilado a la vida nacional a partir de la escolarización¹¹.

EL IMAGINARIO DEL SESQUICENTENARIO

Para el Sesquicentenario, la República atravesaba un momento complejo; en 1955 las Fuerzas Armadas derrocaron al presidente Perón y establecieron un gobierno militar provisional, que restituyó el orden constitucional mediante los comicios de 1958. Fue electo Arturo Frondizi y aunque accedió a la presidencia con el apoyo del peronismo proscripto no llegó a finalizar su mandato. Fue depuesto en 1962 por un golpe de estado que lo reemplazó por el vicepresidente José María Guido, sumiso al poder militar. El período de gobierno frondizista estuvo signado por la intervención de las Fuerzas Armadas en asuntos políticos y civiles, a través de la instauración del plan Conintes¹²; la ingerencia del FMI en la economía, que dejó como saldo el aumento del costo de vida, la caída del salario real, la devaluación monetaria y la recesión; las protestas, huelgas y sabotajes obreros que fueron severamente reprimidos y la persecución sistemática de militantes peronistas y comunistas. No obstante, la política de Frondizi impulsó la explotación petrolera y la industrialización, jerarquizó la educación universitaria y le imprimió una



¹¹ Cfr. Mogillansky, Gabriela. “Modernización literaria y renovación técnica: *La Nación* (1882-1909)”. En: Zanetti, Susana (coord.). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892-1916*. Buenos Aires: EUDEBA, 2004, págs. 83-104.

¹² El plan sobre Conmoción interna del Estado daba amplios poderes a las Fuerzas Armadas en áreas de competencia del poder civil; aunque formalmente imperaba el estado de derecho, en el país se aplicaba en casos de desorden el Código de justicia militar.

función social y fue propicia para el campo editorial, que se modernizó ideológicamente y amplió su público lector¹³.

El Suplemento Especial de *La Nación* conmemorativo del Sesquicentenario de la fecha patria apareció el domingo 22 de mayo de 1960 y es menos ostentoso que el del centenario. Contiene 96 páginas, en formato 29 x 41 cm., con una portada en colores ejecutada por Cesáreo F. Díaz, que plasma el imaginario constituido sobre el 25 de mayo de 1810; en primer plano, dentro del marco de una arcada, una pareja ataviada según la usanza colonial emerge por la izquierda y proyecta su ademán hacia adelante, por sobre la imagen del fondo, que recrea la estampa del cabildo y la muchedumbre congregada, de entre la que se recortan French y Beruti con sus cintas celestes y blancas. Encima del cuadro se halla la inscripción “1810 25 de mayo 1960”, al pie, “LA NACIÓN” y, debajo, el escudo y una ondulante cinta con los colores patrios. Contiene veinte reseñas sobre el desarrollo de la vida nacional, en los aspectos político interno y externo, institucional, social, constitucional, económico-financiero, defensivo, educativo, científico, literario, filosófico, plástico, musical, etc., así como también algunos artículos dedicados a la valoración de la gesta emancipadora. Las colaboraciones están a cargo de figuras prestigiosas en cada materia, entre otros, Bonifacio del Carril, Mariano J. Drago, Francisco Romero, Juan Mantovani, Antonio Pagés Larraya, Federico Pinedo.

Las composiciones poéticas que se incluyen son tres: “A la patria en 1960” de Jorge Luis Borges, ilustrada por Pedro Catasús (45 versos, p. 5), “Canto a la libertad de Mayo” de Francisco Luis Bernárdez, ilustrada por Antonio Mazza (50 versos, p. 9) y “Canto a la Patria” de José Pedroni, ilustrada por Pedro Aguirre (142 versos, p. 61). Son poemas más breves que sus antecedentes y a pesar de sus diferencias, en todos perdura la huella identitaria de adscripción a una tierra, a un pasado y a unos valores en común, modulada con notas más íntimas en relación a los sentimientos hacia la Patria, y se diluyen casi por completo los motivos modernizadores.

La oda “A la patria en 1960” de Jorge Luis Borges (1899-1986) retoma la forma poética y la impronta confidencial lugoniana y se constituye “al pudor del verso”, como un “íntimo diálogo” entre el yo lírico y la patria personificada, en el que se desgranar tanto la “gloria” como el “oprobio” de los “ciento cincuenta laboriosos años” transcurridos. La enumeración incluye los “modos” y los “símbolos” que el poeta asocia con la patria y comienza por las evocaciones positivas; algunas son de larga tradición, como “la flor de cardo que el pampero/ trae al zaguán”, la guitarra, la llanura, los “sabores de carnes y de frutas”, “la bandera casi azul y blanca/ de un cuartel” y otras pertenecen al personalísimo suburbio borgesiano, como los arrabales, las historias “de cuchillo y de esquina”, los jazmines. Sobrevienen antitéticamente recuerdos negativos que van de lo general y lejano: los “patios con esclavos” y las “estancias confiscadas por Rosas”¹⁴, a lo particular y reciente, que desnuda el antiperonismo del poeta: “las pobres/ hojas de aquellos libros para ciegos/ que el fuego dispersó”, aluden a la quema de iglesias durante el gobierno peronista,

¹³ Cfr. Rouquié, Alain. *Poder militar y sociedad política en la Argentina -II-*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1988, caps. 4 y 5. Ver también Aguado, Amelia. “1956-1975. La consolidación del mercado interno”. En: de Diego, José Luis. *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006, págs. 125-162.

¹⁴ En la edición posterior de la oda se suprime la referencia a Rosas y los versos adquieren su enunciación definitiva: “Y en la vaga memoria complacida / de patios con esclavos que llevaban / el nombre de sus amos”.

incendio que alcanza a una biblioteca para ciegos, y “las épicas lluvias de setiembre/ que nadie olvidará”, remiten a la Revolución Libertadora, que derroca a Perón en septiembre de 1955¹⁵.

Clausura el poema una reflexión filosófica sobre la entidad de la patria, que el poeta percibe más allá del “territorio”, el “tiempo” y las “generaciones”, en el plano abstracto de los “arquetipos” sólo accesibles a Dios. No obstante, una visión intensamente presentida de la patria se erige en la razón de ser colectiva: “por ese rostro vislumbrado/ vivimos y morimos y anhelamos,/ oh inseparable y misteriosa patria”.

El “Canto a la Libertad de Mayo” de Francisco Luis Bernárdez (1900-1978) encierra en sus solemnes versos de veintidós sílabas asonantadas una personificación de la Libertad, que se gesta, se revela, se expande y se afianza en la Patria sufriente, guiando a los hombres a la acción. La Libertad se asocia al campo semántico de la luz: comienza siendo “día presentido”, “astro ansiado” hasta que se manifiesta como “sol de Mayo”, cuyos “rayos redentores” se vuelven “vivas llamas” y “fuego” que se propaga por el suelo del país y del continente, a través de la lucha armada de los pueblos.

La Libertad, al principio vislumbrada, conforta a los hombres, que están alegóricamente “ciegos” y agobiados por “cadenas”, y cuando por fin se revela, les abre “los pechos y los ojos” y los pone de pie. Bajo su influjo, los hombres quiebran las cadenas y con ellas forjan “las armas de su orgullo y su nobleza” y luchan ardientemente por ella.

Extinguido el “incendio”, se instaura un nuevo orden sobre la base de la familia, la hospitalidad, la agricultura y la justicia, motivos con los que el poeta alude e idealiza a la patria vieja, anterior a la organización nacional, ya que antitéticamente presenta luego días sombríos para la Libertad y la Patria, que remiten a la anarquía y a las pugnas entre unitarios y federales:

Aquel incendio gigantesco se consumió gloriosamente sobre un mundo.
Y al apagarse por completo mostró la gracia de sus flores y sus frutos.
Entonces fue cuando en la tierra se vio un hogar abierto al triste y al desnudo.
Y una familia gobernada por la viril fraternidad de un orden justo.
Pero después llegaron días en que la luz fue sumergida en sangre y luto.

La última estrofa está anclada en el presente de una primera persona plural inclusiva, a través de la cual el poeta asume la voz colectiva para celebrar el Sesquicentenario y rescatar la presencia de la Libertad en los símbolos patrios, en tanto lazos identitarios cohesivos de la nacionalidad:

En ese heroico siglo y medio la Libertad nos señaló rumbo y camino.
Y estimulando nuestros pasos, nos fue trayendo hasta el instante que vivimos.
Hoy, que su triunfo celebramos, ella fulgura con el brillo de los brillos.
Y conmoviendo nuestros pechos, se muestra en la verdad de nuestros símbolos.
En el escudo es el sol naciente, y en la canción de las canciones triple grito.
Sol que nos une con sus rayos, grito que afianza firmemente nuestros vínculos.
Luz y clamor que nos salvaron de la tremenda dispersión en que yacíamos.
Y que después nos enseñaron a ser un solo corazón y un solo espíritu.

¹⁵ Cfr. Di Gerónimo, Miriam. “La imagen de país en cuatro escritores argentinos contemporáneos: L. Lugones, J. L. Borges, J. Cortázar y T.E. Martínez”. *Revista de Literaturas Modernas* (35) 2005, págs. 66-67.

No deja de llamar la atención la percepción del “hoy” por parte de Bernárdez, ya que 1960 presenta un panorama de libertades cercenadas: el poder político jaqueado por el militar, el peronismo proscrito, las protestas obreras reprimidas, la izquierda bajo sospecha... El poeta, de acendrado espíritu cristiano, parece tomar partido por los valores más conservadores de la nacionalidad.

El “Canto a la Patria” de José Pedroni (1899-1967) modula en versos sencillos los sentimientos que el yo lírico, en su calidad de “hijo” de la “pampa”, experimenta hacia la Patria. Ésta es percibida como una totalidad -“suma de la espiga y la paloma,/ de la tierra y el cielo”- y es invocada en sendos pareados por su nombre y los modos que denotan su omnipresencia: “Argentina es tu nombre,/ que desafía el tiempo. (...) Argentina te llamas,/ que no conoce el sueño”.

En la composición predomina el imaginario identitario, afianzado en referencias mínimas pero inconfundibles a la geografía, a la flora y a la tradición literaria y en la extendida enumeración de personajes históricos. El territorio se lexicaliza en la “pampa”, el “vado”, el “desierto”, la “manzana de las luces”, los “Andes”, “Humahuaca”, el río color “negro” y el “Salado”; la sangre que brota del pecho herido de un soldado se metafórica en la “flor de ceibo”; la literatura gauchesca es convocada en la cita de “Martín Fierro”, los “cielitos” patrióticos de Bartolomé Hidalgo y la reiterada mención de la “guitarra”. El tratamiento de las figuras de la historia es antitético al del Centenario, ya tiende a bajarlos del bronce, a situarlos en un plano más humano y apela a la complicidad de un lector que comparte con el poeta la memoria de un pasado en común, seguramente moldeado por la escuela; así, todos los héroes son designados por sus nombres de pila, a excepción de San Martín que es llamado por el epíteto del “Gran Capitán” y José María Paz que es identificado como el “manco”. En la nómina ingresan además las mujeres reconocidas, Juana Azurduy, Magdalena “Macacha” Güemes, la campesina de Alcorta María Bulzani y merece una tirada especial de versos la esclava María Eusebia, quien con licencia de su amo, contribuye con la colecta para reunir fondos para equipar los ejércitos libertadores, donando un peso fuerte y ofreciéndose con dos hijos para servicio de cocina¹⁶. También son recordadas las mujeres anónimas y los niños que sirven a la causa patriótica:

Es Juana fantasmal. / Es Macacha cosiendo y descosiendo. / Es toda la mujer y todo el niño, / con todo el hombre galopando o preso. / (...) Es la india que lleva de la mano / su niño al guerrillero. / Es el niño que vuela entre fusiles. / Es el niño que llega, mensajero. / Es la madre que lava silenciosa/ su llorado pañuelo. / (...) Tu libertad se llama María Eusebia. / Tu libertad nació de un solo peso.

En el poema ingresan sin conflicto algunos rasgos modernizadores, que enuncian para la Argentina un destino de “amor” y para el hombre, la “sal” de una naturaleza pródiga fecundada por el trabajo:

Así lo quiere el hombre numeroso / que planta el árbol y que bate el hierro, / (...) Así lo quiere tu labrada tierra. / Así tu mar inmenso. / Así tu mineral y tu ganado. /

¹⁶ Cfr. el “Apéndice” a la edición de Pedroni, José. *Obra poética*. Rosario: Ed. Biblioteca, 1969, s/p.

Todo tu mundo está cantando “quiero”: / la trinidad cereal de tu bandera; / el río maderero (...)

El cierre del “Canto...” retoma el sesgo identitario a través de unas notas intimistas y místicas:

[Argentina] Hay quien te llama Luz, y no te ve. / Yo te llamo Camino, y me posterno/ con mi filial temor de San Martín, / con mi temblor de niño por Moreno, / y pido, por mi espiga y mi paloma, / que me pongas al hombro tu cordero, / para llevarlo un día, un solo día / de puerta en puerta, por el mundo entero.

En líneas generales, las poesías que celebran el Sesquicentenario desde *La Nación* son obra de figuras ya consagradas y acusan las diferentes y contradictorias miradas sobre la época; Borges hace patente su antiperonismo; Bernárdez muestra aquiescencia y conformidad con el régimen imperante, al punto de no advertir las restricciones a las libertades de la ciudadanía; Pedroni, de extracción comunista, da ingreso a toda la geografía, a todos los hombres y mujeres que construyeron y construyen la patria y el imaginario que plasma va a convertirse en dominante en esa década, difundido por el canon escolar.

EN BUSCA DE UN IMAGINARIO PARA EL BICENTENARIO

El Bicentenario encuentra a la Argentina transitando casi treinta años de democracia ininterrumpida, con una política sostenida en materia de derechos humanos, pero sin embargo acuciada por la crisis social y económica.

El Suplemento para la ocasión es austero; tan sólo un Especial de la sección “Enfoques”, que integra habitualmente la publicación dominical de *La Nación*, que el 23 de mayo de 2010 está dedicado a la conmemoración. Consta de 20 páginas, en el formato “sábana” del diario, con una portada en colores cuyo centro es una escarapela irregularmente fragmentada; en el círculo interior, sobre fondo blanco, se inscribe en resaltado “200 AÑOS”, y debajo, con una tipografía más pequeña, un resumen de los objetivos del suplemento: reflexionar sobre “un proyecto inconcluso de país que, en el Bicentenario, vuelve a interpelarnos como protagonistas de lo que nos falta construir”.



En las zonas azul-celestes del símbolo figuran los nombres de columnistas y entrevistados, y de los círculos concéntricos emergen líneas en forma radial que remiten a imágenes, las que, en el sentido de las agujas del reloj son: la portada del Suplemento del Centenario, un morrión de granadero, un grabado de Mariquita Sánchez, el cabildo iluminado, un antiguo colectivo, una urna de sufragio, San Martín anciano y una vaca. El diseño de tapa es de Silvana Nicastro y las colaboraciones, de

extensión desigual, están a cargo de Pablo de Santis, Pablo Mendelevich, María Saénz Quesada, Tomás Abraham, Carlos Fuentes, Carlos Altamirano, Luis Alberto Romero, Horacio González, entre otros.

En cuanto a la inclusión de producciones literarias, en este suplemento no hay composiciones líricas, sino un texto en prosa que se inicia en tono humorístico y que sin embargo llega a rozar lo poético, “El idioma de la infancia”, escrito por Hernán Casciari (1971)¹⁷. El texto lleva un subtítulo de impronta identitaria: “La escuela, el patio, una canción patria, el dulce de leche, Manuelita... primeras postales de la argentinidad” y lo ilustra una foto de acto escolar.

El autor es argentino pero está radicado en Barcelona, de modo que el texto comienza por plantear una serie de interrogantes: “A qué cuesta explicar la patria en abstracto?”, ¿qué es Argentina?, ¿qué es ser argentino?”. En busca de las respuestas, traza una línea entre “ustedes, los que viven allá”, a quienes la ocasión del Bicentenario confronta con esas preguntas, y “yo”, el narrador, que vive “fuera del país” y que a diario, varias veces al día, debe “pensar en el abstracto de la argentinidad” para “explicar la patria” a su hija, que no es argentina. Esas explicaciones apelan a un lenguaje expresivo, que transmite los sentimientos del autor con respecto a su tierra de origen, pero que además busca inducir emociones similares en su destinataria directa -la hija- y en sus destinatarios diferidos -los lectores-, y están atravesadas por un imaginario identitario nuevo, apagado a la intimidad de las pequeñas cosas del ámbito cotidiano e infantil.

Las primeras vivencias formadoras de identidad están asociadas con la escuela:

-Ser argentino, hija mía, es precioso -le digo-. Si vos vivieras allí ahora, con tus seis añitos, tendrías que ir al cole a las siete treinta AM, que en invierno es todavía noche cerrada; tendrías que ir al cole a veces con cero grados (sic), (...) y la señorita te haría formar en el patio junto a otros nenitos (...), y sentirías el frío de mayo congelándote el purpurado cuello, y así durante los primeros doce inviernos de tu vida, hasta que te entre en el pecho la argentinidad o la neumonía (...)

Permanece la asociación identitaria con el mate, sólo que aquí es tratada con humor:

Ser argentino es tomar mate los primeros cuarenta años de tu vida sin saber por qué; y tomar Uvasal los segundos cuarenta años sin saber por qué. Ser argentino es no encontrar relación entre la mateína y la acidez.

Aparece también la marca de algunas costumbres culinarias, pero especialmente, la predilección por el dulce de leche:

¿Por qué no le estás poniendo dulce de leche a todo, hija, me querés matar de un disgusto? Ser argentino es ponerle dulce de leche a lo frío. Ponerle queso rallado a lo caliente. Ponerle limón a lo frito. Ponerle cara de asco a lo hervido. Eso es ser argentino, hija mía.

¹⁷ El autor produce una obra novedosa a partir de la unión entre literatura y weblog, ha recibido varios premios y colabora, entre otras publicaciones, con el diario *La Nación* de Buenos Aires.

Por último, ingresa la evocación de las inolvidables canciones de María Elena Walsh (1930-2011), y entonces la prosa se carga de nostalgia y adquiere visos poéticos; el padre dice a la hija que cuando deje atrás las canciones para niños, se adentrará en las que la autora compuso para adultos y nombra la que tiene entre sus versos la frase que da título y fundamento a la composición:

Vas a empezar por “Serenata para la tierra de uno”. Y si la letra de la canción te hace llorar justo en el verso que dice “porque el idioma de infancia es un secreto entre los dos”, si justo ahí empezás a llorar y a sospechar que María Elena hablaba de vos y de mí, de un padre y de una hija, es porque ya serás argentina para siempre, aunque hayas nacido en otra parte.

El texto se cierra con las palabras que el autor escribe secretamente para que la hija lea cuando él ya no esté, en las que completa la visión subjetiva de una patria no modernizada, en la que perviven los lazos con la tierra, con la vegetación y entre los seres humanos:

-Papi nació en un lugar maravilloso. (...) en un país al que nunca le fueron las cosas bien, pero que huele a tierra mojada y en el que mires para donde mires, siempre hay algo que es verde y alguien que es tu amigo. (...) no dejes de ir nunca, porque también naciste allá. El cuerpo nace en un único lugar pero el corazón puede nacer en dos, hija; por eso existe la frase “se me parte el corazón”.

Es aún muy arriesgado evaluar la fijación de un imaginario que caracterice al Bicentenario, pero por lo pronto, el diario *La Nación* refleja la marginación de la poesía del canon central al elegir un texto en prosa y acoge una única mirada, intimista y nostálgica.

CONCLUSIONES

El recorrido por las producciones literarias publicadas en los Suplementos conmemorativos de *La Nación* permite atisbar para 1910-1960-2010 la difusión de un imaginario que comienza equilibrando la tensión entre identidad-modernidad a través de tópicos valorativos de amplia y duradera difusión y que progresivamente se va replegando hacia una visión identitaria anclada también en lugares comunes pero más personales y modestos. Se percibe además que el diario sustenta un criterio modernizador y de amplitud ideológica, ya que refleja la evolución del campo literario e incluye las construcciones simbólicas sobre la patria por parte de escritores de diversas tendencias políticas.

Corresponde al Centenario la fundación de una tradición cultural que articula sin conflicto los proyectos identitario y modernizador, dando lugar a los tópicos recurrentes sobre la Argentina - tierra de múltiples climas, de promisión y de redención, granero del mundo, crisol de razas- y que proyecta esa representación desde arriba, a través del diario y la escuela; desde atrás, mediante una construcción del pasado que legitima por herencia a los dirigentes del presente; hacia afuera, ubicando a la Argentina entre las naciones civilizadas del mundo y hacia adentro, orientando ese imaginario hacia la creciente masa de argentinos que se incorporan a la cultura letrada. “La Argentiada” de Garat y el “Canto a la Patria en su primer centenario” de Oyuela representan las

posturas más conservadoras; el “Canto a la Argentina” de Rubén Darío es el que modula más acabadamente la construcción idealizada de la nación liberal, mientras que la “Oda...” de Lugones, a pesar de que imprime un imaginario similar, marca la fisura política, socio-económica y jurídica del proyecto de la generación del 80 y además inaugura la veta intimista y confidencial que será la predilecta de los poetas posteriores.

En las composiciones líricas del Sesquicentenario aún perviven algunos motivos modernizadores, pero el énfasis recae sobre un imaginario identitario que capta la contradictoria sensibilidad de la época, aunque con notas individuales de cada poeta en su percepción de la patria. Así, Borges retoma algunos motivos ya tradicionales -el pampero, la llanura, las carnes y las frutas- a los que agrega sus mitos personales -el arrabal, el zaguán, la esquina, el cuchillo- y la alusión a la historia reciente, vivida en carne propia, en la que puede leerse su filiación antiperonista; Bernárdez aparece como el más elitista, al cohesionar la nacionalidad bajo la luz de la Libertad que perdura en los símbolos patrios, en un contexto socio-político de marcadas exclusiones; mientras que Pedroni celebra el suelo y la historia en una escala más humana y popular.

El texto publicado en el Bicentenario convoca un nuevo imaginario, acuñado desde la nostalgia y un universo de motivos más íntimos e ínfimos; lo que perdura en el exilio como legado de la patria -la tierra del padre, aunque ya no sea la de sus descendientes- es la memoria de la escuela, el mate, el dulce de leche, las canciones de María Elena Walsh. Lejos de la grandilocuencia del Centenario, Casciari rescata la emoción de un texto poético, la “Serenata para la tierra de uno”, del que cita sólo un verso, en la seguridad de que el lector cómplice sabrá reponer lo elidido:

Porque me duele si me quedo / pero me muero si me voy, / por todo y a pesar de
todo, mi amor, / yo quiero vivir en vos. / (...)
Porque el idioma de la infancia / es un secreto entre los dos, / porque le diste
reparo/ al desarraigo de mi corazón. /
Por tus antiguas rebeldías / y por la edad de tu dolor, / por tu esperanza
interminable, mi amor, / yo quiero vivir en vos.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguado, Amelia. “1956-1975. La consolidación del mercado interno”. **En:** de Diego, José Luis, *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Bernárdez, Francisco Luis. *Poemas de cada día*. Buenos Aires: Losada, 1963.
- Borges, Jorge Luis. *El Hacedor* (1960). **En:** *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1983.
- Burgos, Nidia. “Una conciliación fecunda: modernización e identidad en la obra de Rubén Darío”. *Lengua*, Revista de la Academia Nicaragüense de la Lengua, 2da. época, n° 31, Managua, octubre, 2006, págs. 95-111.
- Darío, Rubén. *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914). **En:** *Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*. Ernesto Mejía Sánchez, editor, México: Fondo de Cultura Económica, 1952.

- Devés Valdés, Eduardo. *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad*. Buenos Aires: Biblos, 2000, tomos I y II.
- Di Gerónimo, Miriam. “La imagen de país en cuatro escritores argentinos contemporáneos: L. Lugones, J. L. Borges, J. Cortázar y T.E. Martínez”. *Revista de Literaturas Modernas* (35) 2005, págs. 59-80.
- Garat, Damián P. *Poesías*. Buenos Aires: Minerva, 1929.
- Halperin Donghi, Tulio. *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- La Nación*, Suplemento Especial, Buenos Aires, 25 de mayo de 1910, págs. 90-92, 144-150, 165-166 y 267-268.
- La Nación*, Suplemento Especial, Buenos Aires, 22 de mayo de 1960, págs. 5, 9 y 61.
- La Nación*, Sección “Enfoques” Especial, Buenos Aires, 23 de mayo de 2010, pág. 20.
- Lugones, Leopoldo. *Odas seculares* (1910). **En:** *Obras poéticas completas*. Madrid: Aguilar, 1952.
- Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva, s/f.
- Merbilháa, Margarita. “1900-1919. La época de organización del espacio editorial”. **En:** de Diego, José Luis. *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Mogillansky, Gabriela. “Modernización literaria y renovación técnica: *La Nación* (1882-1909)”. **En:** Zanetti, Susana (coord.). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*. Buenos Aires: Eudeba, 2004, págs. 83-104.
- Montaldo, Graciela. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999.
- Pedroni, José. *Cantos del hombre* (1960). **En su:** *Obra poética*. Rosario: Biblioteca, 1969.
- Rouquié, Alain. *Poder militar y sociedad política en la Argentina -II-*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1988.
- Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada, 1948.
- Segato, Rita Laura. *Alteridades históricas/ Identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global*. Brasilia: Instituto de Ciências Sociais, Série Antropologia, 1998.
- Walsh, María Elena. *Juguemos en el mundo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

TENSIONES ENTRE MODERNIDAD E IDENTIDAD EN LA HISTORIA TEATRAL BAHIENSE*

Nidia Burgos

Sabemos que en nuestras sociedades permanentemente se ejercen tensiones entre lo tradicional y lo moderno. A veces considerando lo moderno como una fuerza ajena y dominante que sustituiría lo propio y otras, como una necesidad de renovación necesaria e indetenible para el progreso cultural y material de los pueblos.

Nuestro objetivo es realizar una lectura abarcadora y contrastiva del acontecer teatral de Bahía Blanca, mi ciudad adoptiva, desde la óptica de esas tensiones entre la voluntad modernizadora de algunos teatristas y por otro, la necesidad de afirmar una identidad que a veces temen que se desdibuje. Estos procesos se han dado de manera desigual y a veces combinada. Por eso nos parece fundamental considerar las condiciones textuales y extratextuales, estéticas y sociales, en que la interacción entre la serie social y el campo intelectual engendran y renuevan el sentido. Revisar su evolución a través de los procesos sociales en que se ven involucrados los agentes del campo intelectual y los procedimientos con que estos los elaboran y racionalizan, ayuda al esclarecimiento de los imaginarios sociales y de las utopías transformadoras que vertebran los procesos dinamizadores de la cultura.

Bahía Blanca nació como un fortín en la Campaña del Desierto en 1828. En apenas 67 años se constituyó en la llamada “Liverpool americana” con puerto, ferrocarril y un desarrollo industrial, edilicio y comercial muy notables. Como sociedad se esforzaba en el trabajo en medio de un clima muy hostil y en sus momentos de ocio sólo reclamaba “divertirse”.

El teatro en la ciudad se formó a partir de la textualidad lírica europea. La circulación de estos textos desde óperas hasta zarzuelas fue la “escuela” del público y de los críticos bahienses. El cotejo de los numerosos periódicos con que contaba la ciudad en los que se dirimían las pujas partidarias demuestran que éstas, a la hora de concurrir al teatro eran dejadas de lado, en cumplimiento del axioma “estamos aquí para divertirnos” (Bourdieu, 1999: 31 y ss.).

Hacia 1920 se produjo una apropiación productiva por parte de autores y teatristas bahienses del repertorio del microsistema premoderno en sus dos tendencias: la culta o dominante (el sistema teatral de Florencio Sánchez) y la popular o residual proveniente del sainete y la revista criolla. (Pellettieri, 1997: 19). Ahí comenzamos a tener un protocampo teatral con dramaturgos propios, que en general eran hombres surgidos del periodismo. En una sociedad fuertemente comercial y muy pragmática, la actividad periodística con su posibilidad de ocio creativo, ofrecía a aquellos hombres la posibilidad de ocuparse de aquellas “distracciones”.

La preminencia de los gustos burgueses en una sociedad mayoritariamente satisfecha económicamente, que estimaba especialmente la consolidación familiar, dio pie al éxito increíble

* La autora concurreó como panelista invitada con este trabajo a las XII Jornadas de Estética e Historia del Teatro Marplatense y Congreso Internacional de Estética. Mar del Plata, 22 al 24 de octubre de 2009.

que alcanzaron en las décadas del '30, '40 y '50 las obras de radioteatro cuando eran llevadas al escenario. Estas tenían un fuerte contenido dramático-sentimental, siempre se daba el triunfo del bien y a ellas podía asistir toda la familia. En apenas diez funciones llenaban salas de 1.500 espectadores, como la del Grand Splendid. Personas que nunca habían visto teatro lo descubrieron cuando la compañía realizaba la versión escénica de lo que diariamente los mantenía suspendidos del aparato de radio. Se trataba de un público que quería ver en escena a la familia pequeño burguesa y plasmar en ella su horizonte de expectativa: las ilusiones del hogar feliz, la unión familiar, el amor filial, el triunfo del “verdadero amor” que coincidía con los ideales modernos del héroe, el patriota, el defensor social y las reivindicaciones populares. Obras que en suma, corroboraban su actitud “bienpensante”. Las familias siguieron con devoción el desarrollo de más de 300 obras del género que se representaron en aquellos años, no sólo en la ciudad sino también en su zona de influencia.

Es interesante señalar que a través de un medio modernizador como la radio, las comunidades pudieron reafirmar los valores identitarios que consolidaban su imaginario. El radioteatro en Bahía Blanca, en ambos ciclos, el “culto” que se emitía preferencialmente en el horario de las 16:15, y el “criollista o sainetero” que se emitía a las 15:15, fue productivo porque generó una masa cada vez más amplia de espectadores, especialmente de sector económico medio, que el momento socioeconómico favorecía, dándoles una comprensión de “lo teatral”. Además de consolidar compañías locales, directores, dramaturgos que pudieron profesionalizarse viviendo del teatro durante treinta años.

En la década del '50 esto se vio favorecido desde la ideología dominante peronista. Esta buscaba recuperar, aquellos valores identitarios que por provenir de un pasado común, permitiera a la población reconocer valores colectivos de pertenencia. Se interesaba por reivindicar el nativismo y una identidad conjunta, denominada argentinidad. En este contexto, se canonizaron las teatralizaciones de los radioteatros, cuya temática coincidía con los intereses de la política cultural del Estado, pues su repertorio enfatizaba imágenes y prácticas que remitían a la tradición criolla, a los héroes nobles y humildes, a las ilusiones del hogar feliz y el amor filial. Los arquetipos del hombre trabajador y la madre abnegada coincidían con los que se impulsaban desde el Estado: el patriota, el defensor social y las reivindicaciones populares. Estas textualidades remanentes caracterizaron el período y perduraron con éxito hasta avanzados los '60.

En 1948 se fundó el Instituto Tecnológico del Sur, base de la futura Universidad Nacional y hacia 1950 comenzó a evidenciarse, aunque débilmente, su influencia en la cultural teatral local. Merced a una invitación de su Departamento de Cultura, la Compañía de Vittorio Gassmann y Luigi Squarzina ofreció obras de Goldoni, Pirandello y el *Orestes* de Vittorio Alfieri. En 1951 se realizó en su sede un Seminario de Arte Dramático bajo la dirección de Néstor Nocera. Paralelamente a estos intentos, y como sucedía antaño, las compañías españolas permanecían durante largo tiempo en la ciudad. Por ejemplo la Compañía de Mercedes Prendes estuvo tres meses entre diciembre de 1950 y febrero de 1951 y en 1952 retornó con las mismas obras: desde las de los hermanos Alvarez Quintero, hasta de Marquina y de Jacinto Benavente.

En 1951 la agrupación Nuevo Teatro, dirigida por Alejandra Boero y Pedro Asquini, visitó la ciudad. Aquel año Juan Zimmermann, sastre de profesión, fundó la Agrupación Artística Vocacional, de importante rol en la historia cultural de la ciudad, pues cumplió tres años de intensa labor con representaciones de autores argentinos. A fines de 1954 Zimmermann falleció, pero su

ideario fue continuado por un grupo de seguidores que el 1 de marzo de 1955 crearon el Teatro Independiente Juan Zimmermann. En septiembre del 55 fue aceptada su afiliación a la FATI (Federación Argentina de Teatros Independientes). Luego adoptaron el nombre Tablado Popular y solicitaron asesoramiento al Teatro Fray Mocho de Buenos Aires. Para este cometido llegaron a Bahía Blanca Oscar Ferrigno, Chilo Pugliese, Roberto Espina y los titiriteros Héctor y Eduardo Di Mauro. El grupo que se había iniciado con Juan Zimmermann con un repertorio correspondiente al sistema teatral de Florencio Sánchez y con el apoyo de Fray Mocho pasaron a un repertorio modernizado, cercano, en general, al microsistema profesional culto de los teatros independientes (Pellettieri, 1997: 2005). Aquí se empieza a acortar la distancia estética con la capital. Esta “puesta al día” ya será indetenible.

Tablado Popular desarrolló una labor constante a lo largo de casi quince años, fijando los cimientos del Teatro Independiente en nuestra ciudad. Este grupo fue perseguido por su identificación con ideas de izquierda, situación que culminó con el incendio de su sede en 1961, perpetrado por miembros de la Organización ultranacionalista Tacuara. El Grupo Tablado Popular instaló un sistema teatral que fundamentalmente provenía del campo teatral porteño independiente.

Otros hitos modernizadores sucedieron: en 1958 cuando se iniciaron las actividades del Teatro Universitario Contemporáneo bajo la dirección de Néstor Tirri. En 1961, cuando empezó a funcionar la Escuela de Arte Dramático y en 1966 cuando se instaló la primera emisora televisiva. Con estas apariciones definitivamente cambió el contexto de nuestro protocampo teatral.

Quienes fueron instalando lentamente el sistema de teatro culto de intertexto europeo y norteamericano, fueron la Universidad a través del Grupo de Teatro Universitario Contemporáneo de Néstor Tirri, la Escuela de Teatro que dirigiera Nina Cortese y posteriormente, la Comedia del Sur en su primera época, a partir de 1964, dirigida por dos de sus primeros egresados: Antonio Medina y Marión Valdez. Medina a su egreso se formó con Roberto Villanueva en La Plata y con Oscar Fessler en Buenos Aires. El grupo, que contaba con alumnos de las dos primeras promociones de la Escuela de teatro, optó por un repertorio de teatro culto, que concluyó en 1969. En 1970 Medina pasó a dirigir el Teatro Universitario que había dejado Néstor Tirri en 1965.

Podemos decir que el teatro independiente se consolidó en Bahía Blanca durante la década del '60, hasta mediados de los '70. Hacia 1963 el teatro había ganado adeptos a través de los buenos y variados espectáculos que ofrecían los grupos locales, tal como lo reconoció una columna sin firma del diario local. Aquel entusiasmo posibilitó la aparición de emprendimientos teatrales como el Grupo de Teatro Independiente Idea que dirigía Aníbal García y el Café Teatro El Tábano a cargo de Mario Pinasco. Ambos reformularon elementos de los cafés concerts de Buenos Aires.

Los artistas formados en la ideología estética independiente aportaron valiosos agentes al protocampo teatral: actores, directores, dramaturgos. En 1968 surgió el grupo Los Jóvenes, bajo la dirección de Alfredo Castagnet. El conjunto de repertorio de intertexto europeo y norteamericano se disolvió y luego se reagrupó como Grupo Estudio. Sus seguidores devinieron en Artestudio y perduran hasta la fecha.

En 1971 se inició El Grupo Teatro Libre bajo la dirección de Rubén Carlos Gómez, con obras del circuito culto internacional y cuidada producción. Pero, como en otras partes del país, la modernización fue interrumpida por el Proceso Militar que implementó el silenciamiento y la censura a partir de 1976. Así, se deshizo el Grupo de Teatro Universitario.

Pero en 1974 la Comedia del Sur, había iniciado su segunda época, bajo la dirección de otro egresado de la Escuela de Teatro: Osvaldo Cipriani, quien la orientó hacia formas humorístico musicales interesado en la producción de obras de temática y autores locales. Con una clara idea identitaria convocó a los humoristas Bruno Grimaldi y Atilio Zanotta, para que desarrollaran espectáculos con temas de actualidad política y social de la ciudad, estructurado a base de escenas humorísticas y canciones originales a la manera del café concert. Acondicionaron una vieja casona que bautizaron *Canejo's Pulpería Concert*. Esta segunda etapa de la Comedia del Sur se caracterizó por la apelación al humor y a lo local en una temática popular, que atrajeron a un importante caudal de público que se había retirado a sus hogares a ver televisión cuando se abandonaron las puestas en escena de los radioteatros. Regresaron a la desaparecida costumbre de las funciones dobles, en noche y trasnoche, y sus obras llegaron a permanecer hasta tres años en cartel. Hasta 1980 el grupo fue dirigido por Osvaldo Cipriani, brindando cuidados espectáculos de género humorístico. A partir de ahí la dirección pasó a Olga Postigo quien continuó junto a Atilio Zanotta trabajando con la misma fórmula en las que afianzaron sus capacidades histriónicas y que siguió siendo exitosa en las décadas siguientes. Consolidaron una temática local que por su carácter humorístico pudo eludir las prohibiciones y sostener, con el apoyo del público, la permanencia del protocampo teatral local en un contexto sociopolítico absolutamente negativo.

En 1969 se creó en la vecina localidad de Punta Alta el Grupo de Teatro de la Alianza Francesa. El grupo cobró fama y se radicó en Bahía Blanca, denominándose entonces Grupo de Teatro Alianza. Tuvo una trayectoria continuada durante trece años, a pesar de las interrupciones por las amenazas de la Triple A y el secuestro y asesinato de la actriz Mónica Morán el 25 de junio de 1976. En los '80 fundaron Teatro Laboratorio y protagonizaron sucesivamente varios episodios que tensaron lo modernizador y lo identitario, a veces con el triunfo de una de las tendencias, pero finalmente alcanzaron una conciliación fecunda altamente productiva para nuestro teatro como veremos más adelante.

Como la dictadura había interrumpido el normal desarrollo de la historia teatral, con "Teatro abierto" 1981-1985, se consolidó el sistema del realismo reflexivo de la segunda modernización de nuestro teatro iniciado en los '60. Sus principales exponentes: Ricardo Halac, Roberto Cossa, Carlos Gorostiza, fueron alcanzando la centralidad del campo teatral. Por entonces visitaron nuestra ciudad, artistas de la capital que difundían obras del ciclo Teatro Abierto porteño en el resto de la República. Sus obras circularon en Bahía Blanca junto a la de los representantes de la "neovanguardia absurdista" (1960-1976): Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky. También se intensificó en nuestra ciudad la circulación de autores como Eugenio Barba, Ionesco y Bertold Brecht y se consolidó una revalorización del pasado teatral argentino, especialmente Roberto Arlt y el grotesco discepoliano. Pero en los '80, quienes marcaron un derrotero en la docencia y en la modernización teatral bahiense fueron los esposos Coral y Dardo Aguirre. Su Teatro Laboratorio sembró los indicios de las propuestas barbianas en Bahía Blanca con espectáculos de canto, música y elencos con propuestas no naturalistas como *Crecerrock* y *Solamérica*, sus dos espectáculos mayores que se estrenaron en 1982 y 1983 respectivamente. También *La otra conquista* (1984) y *Fuenteovejuna* (1985) adaptación de la versión de Teatro El Galpón de Montevideo, en las que había insistido en una estética modernizadora.

Cuando volvió la democracia, Dardo Aguirre fue designado en febrero de 1984, director del Teatro Municipal. Verdaderos hitos en las actividades lideradas por Coral y Dardo Aguirre

desde el Teatro Municipal, fueron el Teatrzo en 1985, el Primer Encuentro de Teatro Joven, también del '85 y luego la organización del Primer Encuentro Internacional de Teatro Antropológico en 1987.

Vale señalar que la llegada de la democracia provocó una notable tensión entre propuestas modernizadoras e identitarias, pues por una parte propició la apertura a nuevos discursos culturales, estéticos y teatrales, y por otro imprimió un fuerte impulso a la cultura nacional, específicamente a valores que se consideran propios, idiosincrásicos, tradicionales.

En el Teatrzo 85 tuvimos un hito identitario pues a la propuesta porteña de sacar el teatro a las calles, Aguirre la enriqueció: decidieron crear grupos de teatro en la periferia de la ciudad y el 21 de septiembre reunirlos con los del centro en una gran muestra teatral. Dividieron en zonas a Bahía Blanca y los miembros de Teatro Laboratorio iban semanalmente a provocar el teatro en las comunidades barriales. Así aquel 21 de septiembre del '85 lograron puestas surgidas de las necesidades y los logros de la propia gente de los barrios periféricos.

Es interesante señalar también esta tensión que venimos analizando en el Primer Encuentro Internacional de Teatro Antropológico que se celebró en Bahía Blanca en abril de 1987. El aspecto modernizador lo generaban los grupos visitantes, difundiendo de modo directo sus técnicas y entrenamientos, sus espectáculos y los principios de la antropología teatral. Pero también, diariamente se exhibían películas de nuestro pasado teatral: *Pablo Podestá y el circo criollo*, *Florencio Sánchez*, *Armando Discépolo*, *Teatro Abierto* y *Rojas es una fiesta*. Es llamativa la elección de las películas, pues por entonces el teatro popular: el circo criollo, el sainete, el grotesco y sus cultores eran considerados por la crítica y la investigación modernas la “oveja negra” del teatro argentino, como bien lo señala Pellettieri en su reciente libro *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor* (2008). Que más de veinte años atrás, en medio de un Encuentro que traía aires modernizadores absolutos para nuestro teatro, se reparara en nuestra –por entonces- depreciada tradición, de la cual muchas figuras, hoy centrales en el campo teatral, estaban tomando muchos de sus procedimientos y funciones, marca otro de los aciertos de los organizadores. Dijimos más arriba que se logró una conciliación fecunda entre modernización e identidad, porque el “estímulo externo” que provino del Odin y de las otras “islas flotantes” barbianas impactó en los grupos bahienses, los conmocionó, los llevó al absurdo a veces, pero asimilaron lo que pudieron, lo que no chocaba con su idiosincrasia o su tradición y se convirtieron en profesionales.

Cuando el matrimonio Aguirre se radicó en México al fin de la década del '80. se produjo un recambio generacional, pero hoy, más de veinte años después, podemos apreciar que los herederos de la formación otorgada por el teatro Laboratorio de Bahía Blanca se destacan por la creación de partituras físicas y vocales de una notable organicidad y precisión técnica. Conciben al actor como centro del proceso creativo y del acontecimiento escénico en igual jerarquía que el director, y éste observando, orientando y realizando el montaje de secuencias como pedía Grotowski. Tienen una poética de actuación basada en el uso extracotidiano del cuerpo, que rechaza la reproducción mimética de comportamientos sociales y los automatismos cotidianos buscando unificar cuerpo y mente. Recuperan el carácter energético y convivial del acontecimiento escénico. Utilizan elementos del modelo supranacional Barbiano mezclados con otras intertextualidades y las propias de la tradición teatral. Recuperan y refuncionalizan elementos de diversas tradiciones culturales y teatrales. Por caso, uno de sus discípulos, Fernando Santiago organiza hace unos años el “Puente entre culturas”, a través del cual logra concretar un intercambio

entre grupos italianos y bahienses, en paridad de logros, y en profunda búsqueda identitaria y modernizadora a la vez.

Las actividades lideradas por los esposos Aguirre: la práctica teatral y la formación de actores dentro de las corrientes modernizadoras en los ´70, y en los ´80, la intensa actividad docente que desarrollaron, a la que se sumó la labor que cumplieron cuando Dardo Aguirre fue designado Director del Teatro Municipal, les otorgó la centralidad del campo teatral de los ´80. Obviamente su quehacer más importante fue la labor docente que desempeñaron, tanto en el Teatro Laboratorio, en Teatro para el Hombre y en los talleres de teatro del Club Universitario (TECU).

Ya en los ´90 considero que se homogeneiza el campo teatral nacional. Hubo fluidez de contactos entre artistas y grupos de la capital federal con los del interior. Las micropoéticas que experimentan los dramaturgos emergentes del campo teatral porteño se difunden en Bahía Blanca a través de la docencia y la dirección de grupos locales como Nuevodrama, Caos, Grupo de ustedes, etc. que contratan a teatristas emergentes del campo teatral porteño (algunos de ellos son dramaturgos, directores y actores, aunados en una sola persona) para perfeccionarse en nuevas técnicas de trabajo actoral. Por entonces hubo seminarios dictados por Rubén Szchumacher, Lorenzo Quinteros, Oscar Araiz, Ricardo Bartís etc. El grupo Nuevodrama fue dirigido por Rubens Correa y Javier Margulis en 1995 en una obra de Peter Weiss. En otro trabajo nos hemos ocupado del trabajo que realizó Javier Daulte con los Grupos Caos y Mutz. Caos también trabajó con Claudio Hochmann y con Rafael Spregelburg, entre otros importantes teatristas porteños.

Aquellas búsquedas modernizaron el protocampo teatral de nuestra ciudad, especialmente en lo que se refiere a las puestas y técnicas de actuación.

Aún cuando sobrevino la crisis económica de fines de los ´90, la producción teatral de la ciudad se acrecentó y se abrieron nuevos espacios de enseñanza y experimentación.

Por otra parte, un logro claramente identitario fue la creación de la Comedia Municipal, en un claro intento de profesionalizar el trabajo de nuestros actores, quienes deben dar audiciones, rendir pruebas, y allí comienzan a trabajar con directores profesionales, que a su vez dictan talleres en la ciudad. Por otra parte, se abrió una nueva orientación de la Escuela de Teatro, que comenzó a formar docentes y se crearon nuevas carreras: maquilladores, escenógrafos, vestuaristas, que fueron profesionalizando el campo con agentes propios. Así se ha ido conformando una actividad constante y diversa, que antes, en general, no se pensaba como trabajo remunerativo. La soñada y casi imposible profesionalización del actor empieza a ser realidad, a pesar de las dificultades que implica, con agentes que hacen apropiaciones productivas constantes en su interés de expresar lo propio, pues como decía Renato Ortiz “sólo seremos modernos si somos nacionales”.

Conclusiones: Hemos visto que las transformaciones del hecho teatral, observado de manera totalizadora: producción del texto dramático y del texto espectacular, circulación y recepción, demuestra que aquellas se explican por los vínculos con lo social, al tiempo que se advierte que su correspondencia con sistemas provenientes de las metrópolis centrales se concreta por apropiación del “estímulo externo” el cual se adecua a las necesidades propias. Estas apropiaciones intensifican el movimiento propio de nuestro sistema teatral, que, impulsado además por su relación con lo social, produce la modernización.

Pero como ha demostrado exhaustivamente Pellettieri, este vínculo dialéctico entre el sistema teatral externo y las expectativas, necesidades y limitaciones de nuestro campo social, mediatizadas por el campo intelectual, hacen que aquel “estímulo externo” sufra un proceso de

resemantización y finalmente se diluya en el sistema teatral, integrándolo. Esta integración del estímulo externo con lo propio, su adecuación y resemantización desdibuja la tensión entre modernidad e identidad. Tensión que como hemos visto, fue notable en los primeros tramos de nuestra historia teatral, pero que a partir de los '80, los '90 y cada vez más, se ha diluido ante el surgimiento de múltiples poéticas que coexisten productivamente y se afectan entre sí en un mismo protocampo teatral¹.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre. “La estética popular”. **En:** *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1999.
- Burgos, Nidia. “Bahía Blanca (1885-1950)”. **En:** Osvaldo Pellettieri director. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna, 2005, v. 1.
- Burgos, Nidia. (2007), “Bahía Blanca (1951-1979)”. **En:** Osvaldo Pellettieri director. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna, 2007, v.2.
- Burgos, Nidia. “Bahía Blanca (1980-2000)”. En prensa, 2009.
- Devés Valdés, Eduardo. *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad. Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- Devés Valdés, Eduardo. (2003), *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX*. Buenos Aires: Biblos, 2003, t. II.
- Devés Valdés, Eduardo. *Las discusiones y las figuras del fin de siglo. Los años 90. El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad*. Buenos Aires: Biblos, 2004, t. III.
- Grignon, Claude; Passeron, Jean Claude. *Lo culto y lo popular*. Madrid: La Piqueta, 1992.
- Pellettieri, Osvaldo. “Cambio y tradición en el sistema teatral argentino de los noventa: el caso de la interpretación”. **En:** *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*. Buenos Aires: Galerna, 1994, págs. 169-188.
- Pellettieri, Osvaldo. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- Pellettieri, Osvaldo. (2008), *El sainete y el grotresco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna, 2008.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.). *Tradición, Modernidad y Posmodernidad*. Buenos Aires: Galerna, 1999.

¹ En Bahía Blanca se mantiene un protocampo teatral porque falta uno de los agentes fundamentales para la constitución de un campo teatral propiamente dicho: el crítico.

EL RECORRIDO HISTÓRICO-SOCIO-CULTURAL DE BRASIL DESDE LA PERSPECTIVA DE LA SEMANA DE ARTE MODERNA

Márcia Killmann

En este trabajo propongo un recorrido histórico-socio-cultural de Brasil desde la perspectiva de la *Semana de Arte Moderna*, marco literario, que permite abordar el escenario brasileño en el año del centenario de la independencia de Brasil. Analizaremos este fragmento epocal comprendido entre finales del siglo XIX hasta el inicio del siglo XX, pues tiene de novedoso el despertar de la consciencia intelectual brasileña para las crisis, una evaluación y una crítica muy fuerte hacia el sistema, que lleva a una reflexión acerca de nuestro país y de la cultura y sociedad que tenemos y la que pretendemos. Aquella evaluación se realiza en 1922, sobre la sociedad vigente, con sus problemas heredados desde la formación de un Brasil colonial. Consideremos a *La Semana* como marco de análisis, ideas y críticas sobre Brasil, con sus mezclas y diferencias, valorando la acuidad con que fueron analizadas. Estas diferencias, aún hoy repercuten en el imaginario social de Brasil y son la base de las situaciones de opresión vividas por su sociedad, todavía hoy, en las vísperas del segundo centenario. El Teatro del Oprimido, en Brasil, se ocupa de esa específica clase social, fruto del olvido y de las diferencias sociales en el decorrer de la formación del país.

Lo que se dio en llamar el Premodernismo en Brasil, no constituyó una "escuela literaria", es decir, no fue un grupo de autores reunidos alrededor de un único ideario, siguiendo características en común. Premodernismo es un término genérico que designa una vasta producción literaria que se extiende en los primeros veinte años del siglo XX. En aquel período se pueden encontrar tendencias y estilos literarios variados, que van desde los poetas parnasianos y simbolistas, hasta los escritores que comenzaban a desarrollar una nueva propuesta de regionalismo literario, incluyendo a otros más preocupados por una literatura política y otros con propuestas realmente innovadoras.

El Premodernismo presentaba individualidades muy fuertes, con estilos a veces antagónicos, como el caso de Euclides da Cunha y de Lima Barreto, pero se pueden percibir algunos puntos comunes entre las principales obras premodernistas:

- * A pesar de algunos conservadurismos, es notable el carácter innovador de algunas obras que representan una ruptura con el pasado, con el academicismo;

- * El lenguaje de Augusto dos Anjos, permeado de palabras "no-poéticas", como escupir, vómito, mucosidades, gusanos, constituía una afrenta a la poesía parnasiana aún en vigor.

- * Lima Barreto ironizaba tanto sobre los escritores "importantes" que utilizaban un lenguaje muy culto, como sobre los lectores que se dejaban impresionar.

- * La denuncia de la realidad brasileña, negando al Brasil literario heredado del Romanticismo y del Parnasianismo; para relevar al Brasil no-oficial del sertón, del noroeste, de los mestizos provincianos, de los suburbios. Ellos son el gran tema del Premodernismo.

* Los tipos humanos marginalizados: el sertanejo del noroeste, el hombre del interior, los empleados públicos, los mestizos, son sus protagonistas.

*El regionalismo, montando un vasto panel brasileño: el Norte y el Noroeste con Euclides da Cunha; el Valle del Paraíba y el interior paulista con Monteiro Lobato; el Espírito Santo con Graça Aranha; el suburbio carioca con Lima Barreto.

* Una ligazón con hechos políticos, económicos y sociales contemporáneos, disminuyendo la distancia entre la realidad y la ficción. Son ejemplos: *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto (retrata el gobierno de Floriano y la Revuelta de la Armada), *Os sertões*, de Euclides da Cunha (un relato de la Guerra de Canudos), *Cidades mortas*, de Monteiro Lobato (muestra el pasaje del café por el valle del Paraíba paulista), y *Canaã*, de Graça Aranha (un documento sobre la migración alemana en Espírito Santo).

Como se observa, ese "redescubrimiento de Brasil" es la principal herencia de esos autores para el movimiento modernista, iniciado en 1922. Es más que una simple reflexión social de un país, es un planteo y un cuestionamiento sobre qué país tenemos, es un sondeo de la situación vivida no sólo en ese período, sino que continúa con esa problemática hasta nuestros días. La suma de informaciones sobre Brasil en los relatos literarios nos revela un país con una gran variedad cultural, con grandes recursos naturales y una inmensa potencialidad de desarrollo, pero que posee graves problemas de orden étnico, social, económico, cultural.

Cuando Mário de Andrade, por ejemplo, escribe *Macunaíma, el heroe sin ningún carácter*, él nos presenta, en forma de rapsodia la historia de un indio que nace negro y feo. Sus primeras palabras a los seis años: "ah, que fiaca!". Egoísta y tramposo, pensaba en si mismo y su satisfacción. Se casa con una india, que fallece, pero le deja un amuleto, una piedra, que más tarde le es robada (la historia esta permeada de elementos folclóricos, mágicos, místicos, abordando las diversas fuentes de cultura popular en Brasil). El indio, de piel negra, desilusionado, sale del medio natural y decide irse a la ciudad. En el camino, se baña y se blanquea, (tal cual se ve en el proceso de blanqueamiento que Brasil sufrió a finales del siglo XIX, cuando el país le abrió las puertas a los inmigrantes europeos con la finalidad de blanquear la población). Macunaína va a la ciudad con la intención de recuperar la piedra que se le fue robada por un gigante comedor de personas y se encuentra con la diversidad y el desarrollo urbano, la modernización y sus consecuencias para el hombre. Con su inteligencia, y habilidad logra salir de las complicaciones que se le van imponiendo en el transcurso de su vida. Termina volviéndose al bosque donde vivió. En esta obra, están concentradas las más diversas culturas existentes en Brasil. Mario de Andrade nos hace un recorrido, a través del personaje que titula la obra, por los cuatro rincones del país y sus particularidades, revelando un Brasil multicolor, multifacético, multilingüístico en su diversidad socio-cultural. Coloca en cuestión el tema de la identidad del brasileño, su formación y su mezcla: indio, negro, europeo (este último, personificado por el gigante que roba la piedra, es decir, es el que intenta robar la identidad del pueblo). Revela temas conflictivos para el país, como el proceso de blanqueamiento que traduce los prejuicios hacia al negro y su inserción en la comunidad. Este prejuicio, lamentablemente, se puede observar hasta nuestros días.

Como hemos visto, la literatura brasileña atravesaba un período de transición en las primeras décadas del siglo XX. De un lado, aún persistía la influencia de las tendencias artísticas de la segunda mitad del siglo XIX; de otro, ya comenzaba a prepararse la gran renovación modernista, que se inició en 1922, con la Semana de Arte Moderno. Esto ocurrió tanto en la prosa de Machado

de Assis y Aluísio Azevedo como en la poesía de los parnasianos y simbolistas. No mostraban interés en analizar la realidad brasileña, sino específicamente en una literatura Realista o Naturalista. La preocupación central de aquellos autores era abordar al hombre universal, su condición y sus deseos.

Los escritores premodernistas, al contrario, se interesaban por temas cotidianos de los brasileños, originándose, así, obras de nítido carácter social. Graça Aranha, por ejemplo, retrata en su novela *Canaã* la migración alemana en Espírito Santo; Euclides da Cunha, en *Os sertões*, aborda el tema de la guerra y del fanatismo religioso en Canudos, Bahía; Lima Barreto se preocupaba en el análisis de las poblaciones suburbanas de Río de Janeiro y Monteiro Lobato en la pobreza del caboclo en la región desprivilegiada del Valle del Paraíba, en la provincia de São Paulo.

En las dos primeras décadas del siglo XX, Brasil pasó por las más variadas transformaciones que apuntaban a una modernización de la vida política, social y cultural.

Políticamente, se vivía el período de estabilización del régimen republicano y la llamada "política del café-con-leche"¹.

Aunque no había absorbido toda la mano de obra negra disponible desde la abolición, Brasil recibió en aquel período un gran contingente de inmigrantes para trabajar en los campos de café y en la industria.

Los inmigrantes italianos, que se concentraron en la industria paulista, trajeran consigo ideas anarquistas y socialistas, que ocasionaran el surgimiento de huelgas, de crisis políticas y la formación de sindicatos.

Desde el punto de vista cultural, el período fue marcado por la convivencia entre múltiples tendencias artísticas aún no totalmente superadas y algunas novedades de lenguaje y de ideología. Ese período, que representó un verdadero cruzamiento de ideas y formas literarias, es llamado de *Premodernismo*.

CONTEXTO HISTÓRICO

A partir de 1894, se instaura un nuevo período en la historia republicana de Brasil. Los dos primeros presidentes, después de la proclamación de la República, fueron militares: el mariscal Deodoro da Fonseca y el mariscal Floriano Peixoto. El primer presidente civil, el paulista Prudente de Moraes, asumió en 1894. Con él, se inició una alternancia de poder conocida como "café-con-leche", que se mantuvo durante las tres primeras décadas del siglo XX.

El advenimiento de la República acentuó aún más los contrastes de la sociedad brasileña: los negros, recién-libertos (1888), fueron marginados; los inmigrantes llegaron en razonable cantidad para substituir la mano de obra esclava. Surgía una nueva clase social: el proletariado, camada social formada por los asalariados.

Resumiendo: de un lado, ex-esclavos, inmigrantes y proletariado naciente; de otro, una clase conservadora, poseedora del dinero y del poder. Pero toda esa prosperidad vino a acentuar cada vez más los fuertes contrastes de la realidad brasileña. De la tensión entre esos dos polos sociales resultó un panorama nada tranquilo, fue una época de agitaciones sociales.

¹ La expresión designa la política establecida, mediante acuerdo tácito, por las provincias de São Paulo y Minas Gerais. La economía del primero, tenía como base la cultura y exportación del café; la de Minas Gerais, se basaba en la producción de café y de productos lácteos.

Del abandonado Noroeste surgieron los primeros gritos de revuelta: en el final del siglo XIX, en Bahía, ocurrió la Revuelta de Canudos, tema de *Os sertões*, de Euclides da Cunha; en los primeros años del siglo XX. Ceará también fue escenario de conflictos, teniendo como figura central al padre Cícero, el famoso "Padim Ciço". El sertón vivía el tiempo del cangaço, con la figura legendaria de Lampião.

El escenario fue marcado por transformaciones repentinas y radicales. Brasil estaba en permanente ebullición: el 13 de mayo de 1888 la princesa Isabel firmó la Ley Áurea que abolía la esclavitud, (regístrese acá que Brasil fue el último país del continente americano a dar fin a la esclavitud). Acontecimientos espectaculares y traumáticos se producían un tras otro: el golpe republicano, el cierre del Congreso, el estado de sitio, los dos levantamientos de la Armada y una cruenta Guerra Civil, en medio de ellos, la población urbana escuchó con espanto la noticia, en noviembre de 1896, de que una expedición de cien soldados había sido derrotada por hombres desposeídos del interior de Bahía (comienzo de la Guerra de Canudos).

En 1904, Río de Janeiro pasa por una rápida e intensa revuelta popular, bajo el pretexto aparente de luchar contra la vacunación obligatoria ideada por Oswaldo Cruz; en realidad, se trató de una revuelta en contra del alto costo de vida, el desempleo y los rumbos de la República.

En 1910, hubo otra importante rebelión, esta vez de los marineros, liderados por João Cândido, el "almirante negro", conocida como Revuelta de la Chivada, en contra del castigo corporal. Simultáneamente, en São Paulo, las clases trabajadoras, bajo orientación anarquista, iniciaron huelgas para lograr mejores condiciones de trabajo.

Aunque las tensiones sociales explotaron en lugares diversos, la riqueza del país aumentaba cada vez más: la economía cafetera en el Sudeste vivía su período áureo, tanto como la cultura y la comercialización del caucho en Amazônia².

La rápida urbanización de São Paulo denotaba un índice de la riqueza del país, concentrada en las manos de pocos individuos que componían la elite.

La ciudad de Santos, su puerto y el café tuvieron historias entrelazadas y fueron el punto de partida de una nueva sociedad basada en el trabajo obrero. Las consecuencias del desarrollo de la producción de café en el interior de São Paulo, pasaron por la modernización del puerto y la urbanización de la ciudad, creando la necesidad de mano de obra -inexistente en Santos-, pero reemplazada por los inmigrantes que definieron las bases de una nueva política, marcada por la lucha obrera por mejores condiciones de trabajo y de vida. Tanto la actividad agraria del café, como la industrial, determinaron otros cambios de naturaleza social. La falta de mano de obra

² Explotada en pequeña escala desde el comienzo del siglo XIX, la extracción del caucho se intensificó en Amazonía a partir de 1850. Con la comercialización del producto a nivel internacional, principalmente entre los años de 1905 e 1912, época de su apogeo, cuando toda la economía brasileña y en particular de Amazonas, pasó a depender únicamente de la extracción del látex. Esa época fue denominada de Ciclo del Caucho. En ese período, toda la economía de Amazonía se encontraba dominada por empresas extranjeras con sede en Inglaterra, Estados Unidos, Alemania, impidiendo cualquier iniciativa contraria a sus intereses. Los beneficios que el Ciclo del Caucho trajo para Amazonas se puede inferir de las grandes obras construidos en la ciudad de Manaus. La planta de la ciudad de Manaus fue construida con moldes de patrones europeos. Las acciones del gobierno, en esa época, limitábanse a la ciudad de Manaus, dando poca importancia al interior del Estado. De esa forma toda riqueza y poder estaban concentrados en la capital. Como el interior de la provincia estaba relegado al olvido, los trabajadores del caucho quedaron como prisioneros del sistema patronal, sin medios para saldar sus deudas.

especializada entre los brasileños fue solucionada con la llegada de inmigrantes, principalmente de Italia, España y Portugal, dando nuevo impulso a la economía. En tanto, el aumento de la población agravó los problemas urbanos recurrentes de falta de infraestructura para atender al comercio, interno y externo, y la vida de la población. Esas dificultades eran sentidas principalmente en Santos, donde las condiciones climáticas y la insalubridad eran responsables de innúmeras epidemias que frecuentemente diezaban a los moradores a la vuelta del puerto.

A fines del siglo XIX las elites paulistas empezaron a dejar sus haciendas en el interior de la provincia para instalarse en las ciudades. Enriquecidas por la exportación del café, eligieron especialmente la capital como destino, en un momento en que São Paulo vivía una verdadera explosión urbana. Aquellos nuevos habitantes iniciaron una remodelación del espacio, adaptando la ciudad a los nuevos gustos y al ideario de sus elites, detentoras del poder político y económico.

Esa transformación generó un São Paulo que exhibió, en la organización de los espacios y en la forma de ocupación de la escena urbana, toda la complejidad de un crecimiento extremadamente brusco y veloz, revelando los conflictos sociales que latían en la diversidad de su población. La metrópoli que surgió de aquella metamorfosis fue marcada por grandes contrastes. Una ciudad de innúmeras fronteras. La primera de ellas fue la que tensionó modernidad e identidad. La explosión paulista vino acompañada de una inmensa aspiración de modernidad por parte de las elites, optimistas con el potencial de progreso de la nueva metrópoli que nacía. Pretendiendo borrar los trazos que recordasen el pasado tranquilo y provinciano, los ritmos y los paisajes de la antigua São Paulo, la nueva lógica quiso aproximar la ciudad a metrópolis como Nueva York, Chicago, Londres y París, transformándola en el nuevo corazón económico del país. Las demoliciones, las construcciones y los cambios fueron creando efectivamente un proceso muy complejo. Los ritmos y las estructuras urbanas no se borran fácilmente. La velocidad del crecimiento y la falta de planeamiento generaron problemas visibles entre la urbanización y los requerimientos de la explosión demográfica: entre 1910 e 1920, la población paulista aumentó 65%, y en un intervalo de tiempo próximo, de 1908 a 1922, el número de pasajeros de los trenes de la Light creció 450%. Dos São Paulo convivían lado a lado, reforzando con eso los contrastes. La sed de verticalidad no se justificaba por la falta de espacio, sino por un deseo de modernización que quería regalar a São Paulo una imagen de metrópoli.

El núcleo urbano original, transformado en centro, fue totalmente rehecho. Entre los años 1900 y 1910 innúmeras obras transformaran completamente el paisaje urbano. El centro concentró los nuevos y eclécticos palacetes, el mercado financiero, el comercio sofisticado y los espacios de paseos destinados a familias ricas y a hombres de negocios.

También se hizo patente en el proceso de urbanización, una separación cada vez más nítida, entre zonas comerciales y residenciales. Las grandes casas de las elites se instalaron en las regiones altas; las viviendas populares, alejadas del centro, se concentraron en las zonas bajas, próximas a los ríos, donde los efectos de las crecientes se hacían sentir frecuentemente. La diversión de la gente también fue interferida, con fronteras delimitadas. Del lado de las elites, los clubes ejercían un papel clave: eran espacios privados que garantizaban sociabilidad exclusiva. Los espacios públicos que acogieron las prácticas de diversión, llevaron también la marca de aquella frontera social. El ejemplo del carnaval es elocuente. En el inicio del siglo XX, el carnaval de calle pertenecía a las elites, pero cuando los desfiles carnavalescos empezaron a ser frecuentados por inmigrantes, negros y mulatos, aquellas familias de la elite se retraen a sus clubes exclusivos.

Fue en aquel contexto que hemos delineado, en el que surgieran cambios en el arte brasileño, presentándose como escenario ideal para los cuestionamientos de la *Semana de Arte Moderna*.

ANTECEDENTES DE LA SEMANA DEL '22

Desde el comienzo de la segunda década del siglo, actividades culturales diversas producirían el inicio del proceso de corrosión del arte académico brasileño. Observamos algunos de estos episodios:

Oswald de Andrade y Emílio Menezes fundaron, en 1911, la revista de arte *Pirralho*, cuyos principios cuestionaban el arte brasileño. En ese diario se divulgaron las composiciones de Juó Bananere seudónimo de Alexandre Marcondes Machado, sátiras a textos consagrados de nuestra literatura. Las sátiras eran bastante irreverentes y divertidas, principalmente porque el autor utilizaba un italiano "macarrónico" para expresarse. Además, tratábase de una lengua común en los barrios de São Paulo donde los inmigrantes italianos se afincaban.

La irreverencia sería una de las marcas registradas de la primera fase modernista. Bananere se anticipaba.

En 1912, Oswald de Andrade volvió de su primer viaje a Europa y divulgó las ideas cubistas y futuristas, entre ellas las del verso libre.

Al año siguiente Lasar Segall, pintor ruso que se radicó en Brasil, hizo una exposición de pintura expresionista.

En 1914 Anita Malfatti mostró cuadros expresionistas, resultado de su pasantía en Alemana.

El año de 1917 fue especialmente importante en la gestación de la Semana. Primero, porque algunos escritores que futuramente producirían obras modernistas publicaron textos con tímidas innovaciones de lenguaje. Tímidas, pero innovadoras. Es el caso de Mário de Andrade, que bajo el seudónimo de Mário Sobral, publicó *Há uma gota de sangue em cada poema*. Manuel Bandeira, Menotti del Picchia y Guilherme de Almeida también publicaran novedades. En segundo lugar, porque Anita Malfatti hizo una exposición de pintura con tendencia cubista, generando motivo a una violenta crítica de parte del escritor Monteiro Lobato, que, en un artículo titulado "Paranóia ou mistificação?", reaccionó violentamente contra la obra de Anita. El artículo dividió artistas y público, conformando la primera confrontación entre lo viejo y lo nuevo.

Lobato radicalizó:

Hay dos especies de artistas. Uno, compuesto por los que ven normalmente las cosas y en consecuencia hacen puro arte (...) La otra especie está formada por los que ven anormalmente la naturaleza y la interpretan a la luz de teorías efímeras, bajo una sugestión estrábica excesiva. Son productos del cansancio y del sadismo de todos los períodos de decadencia; son frutos de fin de estación, llenos de bichos al nacimiento. Estrellas candentes brillan un instante, las más de las veces con la luz del escándalo, y desaparecen pronto en la oscuridad del olvido (...)

Pero, fijémonos que Lobato, además de ser, un premodernista, con ideas avanzadas, era respetadísimo por toda la intelectualidad, conservadora o no. Su crítica pesó mucho. Mas tarde, Lobato reconoció que entendía poco de artes plásticas para haber escrito todo aquello.

En 1921, Oswald de Andrade publicó un artículo titulado "Mário de Andrade, "mi poeta futurista". Ocurre que Oswald había leído los originales de *Paulicéia desvairada* libro que sería publicado en 1922 y representaría el primer libro de poemas modernistas. Mário respondió negando su condición de futurista.

Se explica la actitud de Mário; en ese momento, el Futurismo italiano estaba asociado al nazi-fascismo, ideología desechada por el escritor.

Como no tenían un programa ideológico y estético listo, los modernistas iban tomando contacto con los *ismos* europeos, a través de libros y revistas.

Aquel año, Di Cavalcanti hizo una exposición en São Paulo y, según se sabe, lanzó la idea ¿por qué no realizar una "semana" de arte moderna?

LA SEMANA DEL '22

Al fin, en las noches del 13, 15 y 17 de febrero de 1922, se abrieron al público las puertas del Teatro Municipal de São Paulo, donde variados artistas mostraban obras con un lenguaje nuevo, en consonancia con las corrientes estéticas del comienzo del siglo.

La apertura de la Semana estuvo a cargo de Graça Aranha, escritor premodernista que adhirió al movimiento de los modernos. Su conferencia *A emoção estética na arte moderna* fue ilustrada con declamación de poemas. Le siguió la ejecución de piezas de Villa-Lobos.

En la segunda noche, Ronald de Carvalho declamó el poema que, entonces se hizo muy conocido, "Os sapos", de Manuel Bandeira, en que se ridiculizaba el Parnasianismo.

Fue la noche más movida de la Semana: Gritos y hurras del público acompañaban la declamación. En el intervalo, Mário de Andrade dio una conferencia en el pasillo del teatro. En la segunda parte del programa se presentó una pianista ya consagrada: Guiomar Novaes.

Durante la tercera noche, dedicada a la música, hubo un incidente: Villa-Lobos se presentó en casaca y ojotas. Pero no era una agresión; el compositor estaba con un pie machucado.

La Semana del Arte Moderno sólo fue posible gracias al apoyo financiero de los hacendados del café. Entonces ahí tenemos una contradicción, porque uno de los objetivos declarados de los organizadores del acontecimiento era "asustar a la burguesía que dormita en la gloria de sus lucros". Propuesta hecha, propuesta alcanzada: chiflos, hurras y, según algunos, hasta agresiones marcaban la reacción del público.

Fue ese el clima que marcó la ruptura con el tradicionalismo. Nuestros modernistas de primer momento presentaban un arte que estaba en consonancia con el gran movimiento internacional de renovación de ideas. Además de utilizar un nuevo lenguaje, los artistas de la Semana atacaban abiertamente el pasado, sobre todo al Parnasianismo. ¿Por qué al Parnasianismo? Primero, porque era el estilo que anticipaba más cercanamente al Modernismo; segundo, porque fue un estilo muy apegado a las reglas y modelos; tercero, porque era aún lo que valía como referencia artística para la clase dominante, justamente aquella que la que se quería shockear.

DIVULGACIÓN DE LAS IDEAS DE LA SEMANA

Obviamente, si hubiera permanecido reducida a São Paulo, la Semana no habría tenido tal importancia renovadora.

A partir de los acontecimientos en el Teatro Municipal, divulgados por la prensa de la época, las nuevas ideas encontrarán adeptos en todo país, algunos más serenos, otros más radicales. En el período comprendido entre 1922 y 1930 primera fase del Modernismo, manifiestos, revistas, grupos recién formados se difundieron por el escenario cultural brasileño como nunca había acontecido antes.

Seguramente, había discordancias entre los grupos. A veces, hasta oposiciones fuertes. Pero común a todos, era la certeza de la urgente necesidad de renovación de nuestra cultura.



Cartel de invitación a la Semana.



Foto de los organizadores de la Semana.

**LAS MANIFESTACIONES POPULARES EN EL DISCURSO
LITERARIO. TENSION ENTRE MODERNIDAD E IDENTIDAD
EN EL SUBMUNDO DE REOS Y BURREROS.
A RIENDA SUELTA DE LAST REASON**

Mariel Rabasa

En 1925 y bajo el pseudónimo de Last Reason¹, el escritor uruguayo Máximo Sáenz, publicó -todos los sábados²- en el diario porteño *Crítica* una columna dedicada a los aficionados al turf; columna que devino en breves relatos relacionados con ese submundo popular. Dice Néstor García Canclini que lo popular es lo que se vende masivamente, lo que le gusta a las multitudes, lo que le resulta accesible, lo que merece su adhesión o usa con frecuencia (García Canclini, 1990: 241-242)

Con la publicación en el año 2006 de *A rienda suelta*³, en la colección *Los Raros* que editan conjuntamente Colihue y la Biblioteca Nacional, los lectores nos encontramos nuevamente con los artículos de Last Reason, verdaderos cuadros de costumbres de los años veinte que no sólo centran su interés en los hipódromos de La Plata o Palermo sino que recorren toda una galería de personajes propios del ámbito turfístico, con sus costumbres y misterios. No menos interesante resulta en estas crónicas, el particular empleo del lenguaje constituido por una mezcla que va desde la jerga barrial y el lunfardo hasta el argot propio de los *burreros*. De este modo el narrador se suma -con las voces de su relato- a la discusión en torno del lenguaje, que fue un eje crucial en la construcción de la Argentina moderna tal como lo demuestran Jorge Luis Borges y Roberto Arlt, entre otros⁴.

Para comenzar y para otorgarle un marco significativo a nuestro trabajo, centraremos la atención en diario *Crítica*, fundado en Buenos Aires, en 1913, por el periodista uruguayo Natalio Botana. Aquel tenía un tono sensacionalista y llegó a ser uno de los más vendidos del país. El 15 de septiembre de 1913 salió a la calle su primera edición que se componía de 5.000 ejemplares. Debido a la cercanía de su director con los políticos conservadores, el diario fue opositor al gobierno del Presidente Hipólito Irigoyen. El éxito del diario tuvo un aumento importante en los años siguientes, consolidándose en 1922 cuando apareció su quinta edición y vendió 75.000

¹ Last Reason comenzó a escribir en *Crítica*, y luego se sumaron los trabajos de Rienda Suelta en *La Nación*, Bala Perdida en *El Suplemento* y Half Time en *La Razón*. Todos distintos pseudónimos de Máximo Sáenz.

² Last Reason tenía dos tipos de columnas en el diario. Una, que aparecía los días martes, llamada "El consultorio" estaba dirigida a mujeres y extranjeros; la otra, los días sábados, destinada a los lectores masculinos, especialmente a aquellos hombres de la sociedad porteña aficionados al turf.

³ La primera edición pertenece al sello Gleizer de 1925. Aparece como libro de más de doscientas páginas con prólogo de N.N. de las Carreras. La segunda edición -1996- lleva prólogo de Miguel Unamuno. La edición que manejamos es de 2007 y lleva prólogo de Gabriela García Cedro. Contiene 241 páginas, un pequeño vocabulario y bibliografía.

⁴ Podría también mencionarse a Eduardo González Lanuza.

ejemplares por día. Desde ese momento el periódico comenzó a ampliar su espectro, y en 1923 incursionó en la producción deportiva al cubrir la pelea de boxeo entre Jack Dempsey y Luis Angel Firpo. En febrero de 1926 el diario alcanzó su cifra récord de ventas, al llegar a los 900.000 ejemplares diarios, y en noviembre de aquel año se lanzó *Crítica Magazine*, un suplemento cultural Revista *Multicolor* de los Sábados en el que escribieron figuras como Roberto Arlt, Raúl González Tuñón, Jorge Luis Borges, Alfonsina Storni y Ulises Petit de Murat⁵.

En síntesis, el diario *Crítica* se convirtió en el proyecto editorial argentino más exitoso de los años '20 y '30. Debe destacarse su comprometida participación en la vida política y del país, lo cual constituye una sugerente forma de acercamiento al contexto ideológico de la época. La idea fundamental de Botana estaba destinada a convertir su diario en una publicación con amplio respaldo popular, que logró ganarse no sólo un público leal, sino establecer con el mismo una relación de estrecha camaradería que marcó una importante diferencia entre *Crítica* y el resto de los periódicos argentinos. La publicación, que se presentaba a sí misma como *la voz del pueblo*, supo dar un contenido real a esa expresión a través de concursos y colectas. Aunque *Crítica* apareció siempre vinculado al sensacionalismo, a los sucesos truculentos o a la crónica deportiva, hay que destacar el interés de Botana por usar páginas construidas a la medida de un lector sin mucha preparación, para acercarse a su entorno político y cultural. En este contexto se inscribió la participación en *Crítica* de autores vinculados a las vanguardias literarias, de intelectuales latinoamericanos y europeos, y de jóvenes promesas argentinas. Es en este marco de situación que ubicamos a Last Reason y sus artículos costumbristas.

Pensemos además que los bienes culturales que se generaron a través de procedimientos técnicos, modernas maquinarias, procesos de circulación y nuevos tipos de recepción y apropiación, contribuyeron a fortificar la atmósfera modernizadora que giraba en torno del diario más popular de la Argentina de entonces. Razón por la cual es necesario no perder de vista que en las sociedades modernas el pueblo existe como masa, como público de un sistema de producción simbólica que trascendió su etapa artesanal, y que no queda como mero destinatario pasivo de las acciones comunicacionales sino que el pueblo aparece participando. Se trata entonces de ir al pueblo, de escucharlo, de asistir a sus manifestaciones espontáneas, dejar que tome la palabra (García Canclini, 1990, 246-249). En este sentido podemos decir que las crónicas de Last Reason buscaron que el habla popular encontrara un sitio en el mundo escrito, que el discurso coloquial del barrio, por ejemplo, ingresara al campo “legítimo” de la cultura. Del mismo modo utilizó –desde su columna periodística- técnicas literarias para documentar cuestiones sociales, para jugar con las relaciones entre la realidad y la ficción, estableciendo un ir y venir entre las citas, las voces y la representación discursiva de las mismas. Es decir que se concentró en la cultura popular, pero también hace una interpretación de ella, ya que se recogen frases hechas, dichos populares, refranes “de la boca de la gente”. Lo cierto es que la visibilidad y el registro de la cultura popular dependen de la mediación de algún estamento de la cultura alta, de un letrado para que pueda ser reconocida su existencia (Zubieta, 2000: 29); en este caso Máximo Sáenz.

⁵ En principio, *Crítica* adoptó un estilo sensacionalista –adecuado a una moderna concepción del público de masas– y, al mismo tiempo, sostuvo para sus suplementos la idea de públicos diferenciales. En este sentido resulta evidente que los lectores de la *Revista Multicolor* no son los mismos que los del resto del diario. Suplemento dirigido por Petit de Murat y Borges, el suplemento semanal sorprende todavía hoy por su modernidad gráfica y la calidad de las ilustraciones que acompañan cada una de sus columnas, notas o secciones.

Toda publicación, más aún la de un diario de tan amplia tirada e influencia como fue *Crítica*, constituye una rica fuente de información para conocer múltiples aspectos de la época en la que fue escrito. Detrás de cada historia y de cada argumento existe un trasfondo de ideas, asumidas muchas veces de forma inconsciente, que nos remiten al punto de partida en el que se sitúan los actores de una época para juzgarla. En este sentido, la publicación de Botana, aunque fue vehemente denunciando la pobreza y las injusticias, luchó contra ellas desde la aceptación de la sociedad existente.

Nuestro análisis pretende centrarse en la tensión entre modernidad e identidad que se presenta en el conjunto de crónicas costumbristas del submundo de reos y burreros, y analizar de qué modo -en esos relatos- se manifiesta la cultura popular.

El diario *Crítica* pretendía una gran difusión y para lograrlo, apeló a la modernización de sus rotativas para poder alcanzar enormes tiradas de ejemplares, y a la vez, buscó los temas y el lenguaje con el que su público masivo se identificara. La *Revista Multicolor* y las crónicas de Last Reason son un ejemplo de ello. El diario de Botana se propuso, por un lado, difundir las “bellas letras”, y por otro lado, publicar crónicas que tuvieran una alta repercusión entre el público lector. Según Gramsci, “los periódicos son organismos político-financieros y no se proponen difundir las bellas letras ‘en las propias columnas’ si estas bellas letras no hacen aumentar la renta” (Gramsci: 1986, 124). Las prácticas que corresponden al consumo de bienes culturales destinados a las *masas*, estuvieron posibilitadas por los elementos modernizadores (no olvidemos que el *Diario Crítica*, con su gran número de ejemplares, fue el proyecto editorial argentino más exitoso de los años ‘20 y en este sentido la modernización de la industria gráfica tuvo mucho que ver).

En las crónicas de Last Reason se presenta un juego particular de voces. En algunos casos asume la primera persona en la que se instaura como *reo* y simpatiza con este tipo de figuras que en los relatos se plasman en un submundo hípico que le es absolutamente conocido: los hipódromos, los personajes típicos en torno de las carreras (también las esposas y los hijos, y la familia en general), burreros y apostadores, los códigos, el comportamiento, los procedimientos, las analogías, las apuestas, los premios, las cábalas, los manejos, los engaños y hasta los chistes. En otros casos la voz pertenece a algún personaje característico y en otros hasta los propios caballos son los narradores⁶.

Todos estos elementos están presentes -en mayor o menor medida- en los relatos, pero lo destacable es el uso particular que el narrador hace del lenguaje.

En los años ‘20 estaba instalada la discusión en torno del lenguaje. Basta recordar los escritores que desde la *Revista Martín Fierro* hacían su defensa del lenguaje que les era propio. Se estaba formando una Buenos Aires con visos de ciudad moderna⁷. Es oportuno recordar que el español bonaerense de principios del siglo XX opera cambios sumamente notables. Esto se debe a la incorporación del periodismo y de obras ensayísticas de carácter científico, político y económico que producen una verdadera revolución léxica en la lengua, acompañada del desarrollo gradual del discurso científico, político y económico hasta entonces inexistente en esta variedad lingüística, y que a lo largo del siglo XX buscó una identidad propia.

⁶ En “Memorias de un caballo de handicap”, pág. 77.

⁷ Para obtener información detallada al respecto ver: Sarlo, Beatriz *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

En este marco de situación Roberto Arlt en *El idioma de los argentinos* menciona a Last Reason como un exponente:

Last Reason, Félix Lima, Fray Mocho y otros, han influido mucho más sobre nuestro idioma, que todos los macaneos filológicos y gramaticales de un señor Cejador, Frauca, Benot y toda la pandilla polvorienta y malhumorada de ratones de biblioteca. (...) Este fenómeno nos demuestra hasta la saciedad lo absurdo que es pretender enchalecar en una gramática canónica, las ideas siempre cambiantes y nuevas de los pueblos. (Arlt, 1969: 151-152)

En tanto que Borges reivindica la lengua porteña -lunfardo, cocoliche, lengua rural- con sus complejidades y contaminaciones, es decir, lo propio. Así en *El idioma de los argentinos*, dice que:

(...) nosotros quisiéramos un español dócil y venturoso, que se llevara bien con la apasionada condición de nuestros ponientes y con la infinitud de dulzura de nuestros barrios (...) (Borges, 1994: 150)

y en *El tamaño de mi esperanza*:

Lo que persigo es despertarle a cada escrito la conciencia de que el idioma apenas si está bosquejado y de que es gloria y deber suyo (nuestro y de todos) el multiplicarlo y variarlo (Borges, 1993: 43)

Por su parte, Last Reason no realiza disquisiciones acerca del lenguaje desde lo teórico, pero sí nos deja un muestrario del lenguaje de los años veinte porteño a través de sus crónicas, en las que se encuentran palabras en lunfardo, se habla al “vesre”, son reiterados los italianismos y modismos regionales, las frases hechas y el lenguaje barrial, entre otros. Él no pretende situarse en una posición doctrinaria ni de didactismos respecto de la lengua sino que él utiliza los términos tal como circulan en el habla popular, los que son compartidos con el lector. En los relatos no aparecen descripciones sino que se cuentan historias, se relatan hechos, que no necesitan información “extra” para ser comprendidos por el lector porque ambos están en la misma línea: “los burros”, y comparten lo que los rodea, comparten la cultura, como una urdimbre de tramas de significación. Significación socialmente establecida en virtud de las cuales la gente hace cosas. Comprender la cultura de un pueblo supone captar su carácter normal sin reducir su particularidad. Esto nos lleva a la médula misma de la interpretación (Geertz, 1990: 20).

Las crónicas de Last Reason que publica *Crítica* pertenecen a la cultura de masas entendiéndose por esto a “aquella producida o reproducida por medios técnicos, pensada para ser dirigida a un público considerable en cantidad; que caracteriza, además, el desarrollo cultural propio del capitalismo de este siglo” (Zubieta, 2000: 117). Ciertas características de la cultura popular se perciben en los diversos casos relatados en las crónicas que estamos analizando.

Aquello que pudo detectar Last Reason en la sociedad incipientemente moderna fueron las modalidades de lo popular en el entramado urbano, y cómo la cultura urbana y sus cruces se inscriben en distintos géneros discursivos: en este caso crónicas que juegan ambigüamente con las

categorías de ficción y no ficción, es decir que presenciamos una manera particular de abordar lo popular urbano, constituida por mezclas e hibridaciones, construidas sobre el lenguaje común y con reglas compartidas que aparecen en las crónicas en su conjunto como un *leit motiv*.

Podríamos afirmar que se trata de una mitología urbana en relación con el submundo del turf de mediados de los años '20 –en el cual Máximo Sáenz está considerado una verdadera leyenda de la literatura popular y del periodismo de aquella década- con un “estilo ágil y desenfrenado, visceralmente popular” como dice Miguel Unamuno en el prólogo a la segunda edición de la publicación de las crónicas completas.

Es decir que Last Reason incorpora personajes populares en una clara búsqueda de antihéroes para fijar una identidad porteña/argentina; grupos sociales que no aparecen explorados desde otras perspectivas. Y así, en una columna pseudodeportiva –por llamarla de alguna manera-, es donde tiene cabida. Así cada lector pudo reconocerse de forma concreta y leer mensajes específicamente pensados para él: modos de hablar, gustos y códigos de costumbres que dan una síntesis de la identidad nacional. Creo que más allá de la hegemonía presente en una sociedad, la cultura popular construye rupturas significativas manifestándose de manera independiente y en ocasiones como esta, de forma original.

FUENTE

Reason, Last. *A rienda suelta*. Buenos Aires: Ediciones Colihue - Biblioteca Nacional, 2006.

BIBLIOGRAFÍA

- Arlt, Roberto. “El idioma de los argentinos”. **En:** *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: Edicom, 1969.
- Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- Borges, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- Eco, Humberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets Editores, 1997.
- Fontanella de Weinberg, Beatriz. “Una variedad en busca de su propia identidad: el español bonaerense a lo largo del siglo XX”. **En:** *Estudios sobre el español de la Argentina*, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, 1992.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Buenos Aires: Gedisa, 1990.
- Gramsci, Antonio. “Literatura y vida nacional”. **En:** *Cuadernos de la cárcel*. México: Juan Pablos Editor, 1986, t. IV.
- Grignon, Claude; Passeron, Jean-Claude. *Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989.
- Pérez, Martín. “Un hombre de la calle. Last Reason”. *Página/12*, Suplemento Radar Libros, 27 de mayo de 2007.

Saítta, Sylvia. *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

Zubieta, Ana María. *Cultura popular y cultura de masas*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

**METROPÓLIS, DE FRITZ LANG:
TENSIONES EN UN MUNDO MODERNO DESDE
LA PERSPECTIVA DEL CINE**

Márcia Killmann

*Metrópolis*¹ es una obra magistral del cine mudo alemán dirigida por el austríaco Fritz Lang estrenada al año 1926, en una Alemania colapsada por la caída del imperio del Kaiser Guillermo II, y que se hundió en una situación caótica, convulsionada por enfrentamientos políticos en medio de una multitud desempleada, hambrienta y enojada. El olor a pólvora circundaba los ambientes en Berlín. Con todo, por un lado la industria capitalista se presentaba bien plantada, y por otro lado los obreros trabajaban en la opresión que esta dictaba. Partiendo de la ruptura de un orden dado tradicional- identitario se ponen en evidencia las tensiones que se generan entre la elite y los trabajadores, quienes se ven obligados a encontrar caminos novedosos planteados por un ambiente moderno.

La película se desarrolla en el año 2026, la división en clases sociales se presenta sin ambages: por un lado la elite habita la superficie, y por otro, la clase trabajadora vive literalmente debajo de la tierra. El hijo del creador de *Metrópolis*, Freder, se enamora de la líder de los trabajadores, María, y su pasión lleva a estos dos mundos contrapuestos a una revolución en la cual no faltará un científico loco al servicio del poder, quien se encargará de hacer un robot a semejanza de María para complejizar y conflictivizar aún más la situación. Las máquinas, representación capital de la revolución industrial en el cine, no son meros objetos expuestos casualmente, sino auténticos personajes que cobran vida en el decurso de la obra; el hombre y la tecnología mantienen aquí una relación de mutua dependencia, hecho que ilustra el terror del hombre frente a la modernidad, la preocupación hacia el descontrol de la máquina y el posible dominio sobre su creador, ocupando de esa forma, su lugar, su rol.

La futurista *Metrópolis* empieza con imágenes representativas de este movimiento artístico vanguardista: máquinas, engranajes, humo, relojes -que comandan la vida-, todo en pleno y constante movimiento. El director marca fuertemente desde el comienzo de la película las tensiones que orientarán el argumento: hombre vs. máquina, trabajadores vs. capitalismo, identidad vs. modernidad.

Los trabajadores son identificados por números (por ejemplo G11811), al mismo tiempo que son los engranajes de la máquina, en una simbiosis extrema:

¹ El original de la película, cuyo guión fue escrito por su entonces compañera, Thea Von Harbou, se perdió, de manera que en algunos momentos, faltan algunas escenas que son reemplazadas por carteles explicativos. En los años '80, la película empezó a ser restaurada. Es la única película en el registro de la Memoria del Mundo de UNESCO.



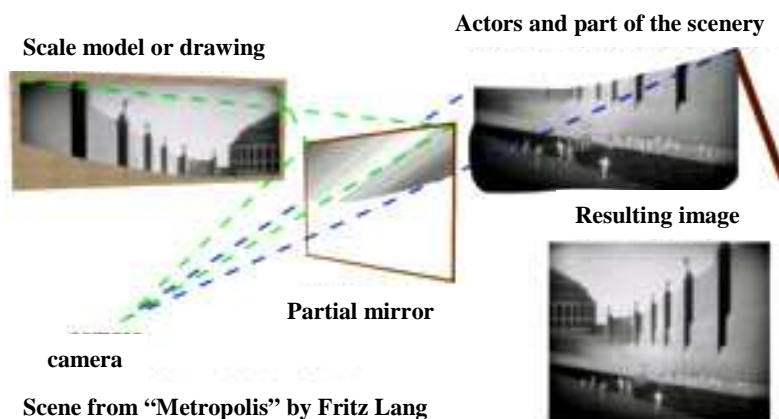
(Freder substituyendo al empleado G11811)

Como decíamos, el espacio está ambientado en la paradoja de dos ciudades que se contraponen y a la vez conviven, una arriba (la de la elite capitalista), la otra es subterránea (la de los obreros). La gran pregunta insiste en cada escena: cómo sobrevivir a la deshumanización que genera una ciudad caótica donde se “respira” movimiento: puentes, autos, aviones que viajan en un tráfico muy intenso entre torres Art-Decó, un cielo celeste son algunas de las imágenes que se puede ver desde la ventana vidriada del dueño de la fábrica, Joh Fredersen. Abajo, están los empleados que bajan a pasos rápidos y suben a pasos lentos por un ascensor y en fila se dirigen a sus oficios cabizbajos, en una performance robótica, como verdaderos esclavos de la tecnología.



(Metrópolis fue la primera gran producción que utilizó efectos especiales, y fue la más cara del cine mudo. Al fondo se ve la Torre que fue inspirada en la obra *Torre de Babel* (1563), pintura de Peter Brueghel)

No sólo la temática de la película era innovadora, también lo fueron las modernas técnicas que se utilizaron, por ejemplo, el "Efecto Schüfftan" (que lleva el nombre de su creador, Eugen Schüfftan), una técnica que se vale de espejos para insertar imágenes de actores en escenarios en miniatura. Fue usada por vez primera en *Metrópolis*, como se puede ver debajo en un esquema hecho especialmente para esta película.



Entre los personajes que llaman nuestra atención está María, interpretada por Brigitte Helm, la heroína de la historia, una especie de santa profetisa que une en un culto a la paz a los obreros en las profundidades de las catacumbas de un antiguo pueblo, ubicado aún más abajo que la ciudad subterránea. María representa una revalorización de la identidad popular a través de sus creencias y misticismo, en un mundo despojado de vínculos ancestrales, donde la mecanización es una constante y el tiempo es lineal y vacío. Es, en su especie de santuario, que los obreros logran socializarse en medio a una perspectiva fragmentada hombre vs. trabajo vs. sociedad.



(Imagen de María rezando con los obreros antes de ser clonada)

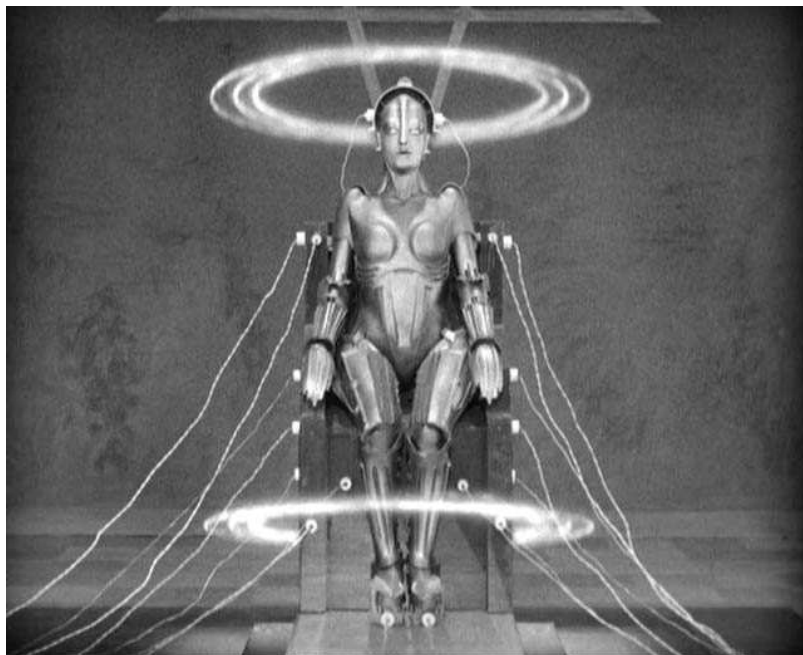
Freder (Alfred Abel) es un romántico idealista, el mediador entre mente (elite) y manos (trabajadores), que María venía anunciando para la "salvación" de los oprimidos. El amor lo hace bajar a los subterráneos y ponerse en la piel de los obreros, cuando descubre la sala de las máquinas

y presencia la explosión de una. Ve trabajadores heridos por una máquina que no produce, pero que mata. Este hecho genera la indignación de su padre que por eso solicita al científico que ponga en el rostro de la robot el de María y de esta forma, por un lado, quiere apartar a su hijo de esa mujer y por otro, hacer que la profeta-robot instigue a los obreros a una revolución destructiva, al desorden.



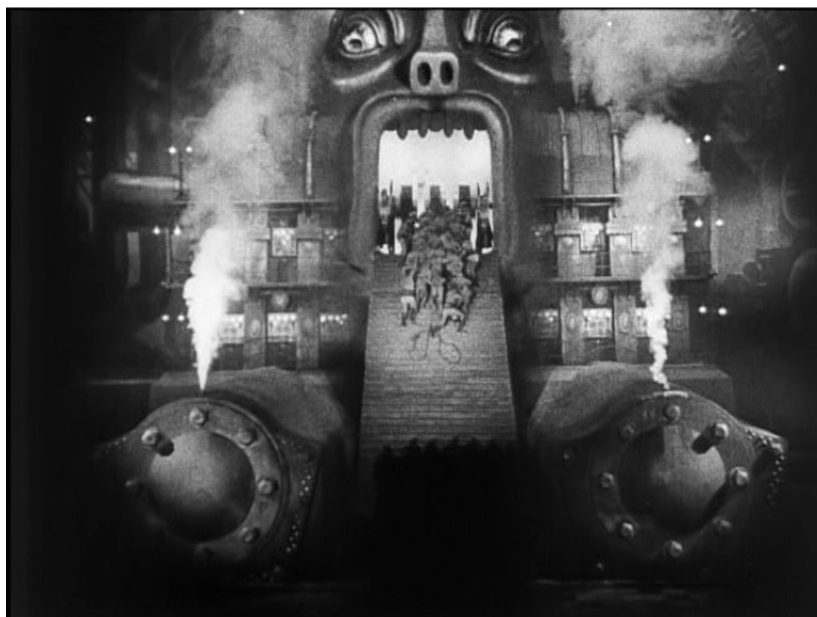
(La película está repleta de íconos cristianos, aquí podemos ver a Freder observando a los “7 pecados capitales”)

La metáfora del robot, creado por el loco científico cumple una importante función del posicionamiento de Lang hacia la tecnología. El científico Rotwang (Rudolf Klein-Rogge) bajo órdenes del propietario de la fábrica, crea un robot, “el trabajador ideal” y le atribuye la fisonomía de la protagonista, pero la transforma en una mujer lujuriosa, engañadora, de mal carácter. Es un invento perfecto para el modelo industrial, dado que no genera gastos, no se alimenta, trabaja de acuerdo con las órdenes que le son dadas.



(Momento en que el científico está atribuyendo facciones de María a la robot, esta escena estableció paradigmas estéticos hasta hoy utilizados en el cine)

La escena nominada como “Moloch”(que era una divinidad pagana) es muy significativa, no solo por su simbología que representa la mirada de Fredersen, el dueño de la fábrica –La máquina “M” temida por los obreros, por un error cometido por uno de los obreros, asume la forma de una divinidad, abre una gigantesca boca y empieza a tragarlos, como también, nos llama atención que para esta escena, grabada en 1925, necesitó un ejército de hombres desnudos, que fue posible realizar, a pesar de la escasez que había en Alemania, justamente por este factor: el desempleo era grande y Lang logró muy económicamente reunir a hambrientos alemanes para actuar en aquella escena.



En el marco del cine expresionista alemán, uno de los últimos en este género, la película es considerada la primera obra de ciencia-ficción en que se plantea temas como inteligencia artificial, su control, bien como clones, llamadas por medio de una pantalla (apenas en marzo de 1935 se transmite las primeras imágenes de televisión en Alemania). Creó precedentes que repercutieron en todo el mundo cinematográfico, influyendo a directores de los cinco continentes. En América se pueden ver estas inquietudes en películas como la metrópolis presentada en *Blade runner*; Los Ángeles, *2001: Odissea no espaço*, de Stanley Kubrick, que también trata del desarrollo de la técnica en la modernidad, la relación hombre/máquina; *Matrix*, que en su saga futurística también los obreros esperan que aparezca un mediador.

Lang fue inspiración del maestro del suspenso Alfred Hitchcock, que usó en sus películas el efecto de Lang del *close* en la mano. En nuestra Iberoamérica están las películas brasileñas *Brasil año 2000* (1969) de Walter Lima Jr. que trata de un Brasil en el futuro, con un gobierno militar, en un postguerra nuclear; *Abrigo nuclear* (1981) del director Roberto Pires, habla de una sociedad que vive en un abrigo subterráneo. Las argentinas *Invasión* (1969) de Hugo Santiago basada en un guión de Borges y Bioy Casares, narra la invasión de seres misteriosos a una ciudad imaginaria futurista; *La sonámbula* (1998) del director Fernando Spiner; *Lo que Vendrá* (1988), de Gustavo Mosquera, cuenta una historia en una Buenos Aires futurista.

Metrópolis no es sólo un clásico del cine alemán o mundial, es una referencia de un modelo cultural por medio de imágenes, iluminación, gestos teatrales que revelan aspectos sociales y

filosóficos que relacionan el hombre y su medio. Fritz Lang presenta una preocupación impecable con la estética que prioriza a la propia trama (el guión, contempla una historia convencional, donde critica radicalmente a la sociedad y especialmente al totalitarismo) nos lleva por un camino repleto de metáforas que conviven con obras de las más variadas artes – la Torre de Babel, las máquinas que se personifican, las esculturas de los Siete pecados capitales, campanas, calaveras, la robot María, una recreación del mito de Frankenstein, que termina quemada en una hoguera. La obra concluye con la gran metáfora que plantea la película, que se concreta en la última escena, cuando Freder junta las manos del líder obrero con las de su padre, el industrial, y en la pantalla aparece el mensaje: “el mediador entre el cerebro y las manos ha de ser el corazón”.

**ESTÉTICA Y CAMPO SOCIAL.
LOS BURDELES DE 1880-1930
EN UNA PUESTA TEATRAL BAHIENSE***

Nidia Burgos

La creación colectiva *Llueve*¹, es un *work in progress* que pone en primer plano el acontecimiento escénico y transgrede los artificios del realismo a partir de la parodia, la ambigüedad y la opacidad de sentido. No busca contar una historia de manera lineal y ortodoxa, sino que múltiples líneas temáticas surgen de centrar la puesta en escena en los burdeles del período histórico que va de 1880-1930.

La explotación de mujeres en alta escala en nuestro país vino, con el proceso modernizador, inmediatamente después del cumplimiento del proyecto inmigratorio de la generación del '80. Baste citar algunas cifras: Hacia 1869 el país contaba con 1.700.000 habitantes. Entre 1853 y 1930 ingresaron 6.000.000 de extranjeros; de los cuales, la mayoría eran hombres. Aquellos hombres solos, necesitaban mujeres y las entidades fraternales de macrós franceses y judíos polacos y rusos se las proveyeron. Estos hacían remontas de mujeres en países pobrísimos de Europa, y a algunas engañadas, y otras a sabiendas -pero siempre esperando un mejor nivel de vida-, las trajeron de a diez o doce en cada barco, muchas veces viajando escondidas en las bodegas con la complicidad de capitanes, autoridades aduaneras a "hacer la vida" con lo que les pagaban quienes vinieron a "hacer la América". Así en 1919 el 77% del total de mujeres inscriptas como prostitutas en el Registro Municipal, eran extranjeras. Se cotizaban alto las francesas y les seguían las polacas y rusas en un mercado de alta demanda donde los macrós contaban con la complicidad de la policía, de los Municipios, muchos Concejales y no pocos jueces.

El canfinflero criollo explotaba en cambio, una, dos, mujeres no más. Era parsimonioso y modesto. Su arma era su figura varonil. José Sebastián Tallon (que recogió la historia de los amores del Cívico y la Moreira, una pareja rufianesca del arrabal criollo en los primeros años del siglo XX) lo califica de "profesional de la libido" y le asigna una destreza lujuriosa al bailar el tango. Defendía a sus mujeres y trataba de sacárselas a la competencia extranjera, enamorándolas, yendo como cliente siempre con la misma mujer, "chamuyándola", y hasta obsequiándole bombones. "Hacía el novio" como se decía en la época y muchas veces, se la terminaba llevando.

* Este trabajo fue debatido en el XXIII Simposio Internacional de Literatura del Instituto Literario y Cultural Hispánico "Nuestra América en su Bicentenario". Buenos Aires, 9 al 13 de agosto de 2010.

¹ Ficha técnica de *Llueve*: actores: Silvia Gutiérrez, Silvana Seewald, Mariana De Cristóforo, Magali Zubiri, Alicia Kozac, Patricia Coppari, Mariel Cunningham, María Iris Ferreira, Roberto Gutiérrez, Angel Martínez, Pablo Fiordelmondo, Marcos Saladio, Micael Fiordelmondo y Sebastián Berenguer. Maquillaje: Patricia Coppari. Edición de video: Guillermo Rossini, Técnica y luces: Angel Martínez, Producción La Cocina, Dirección: Grupo Las del Alcanfor. Apoyo en Multimedia: Ramiro Tumoletti y Bárbara Napoleoni. Fotografía Rocío Rittaco.

Vale aquí describir brevemente las características de la prostitución a fines del siglo XIX hasta la década del '30 en que se disuelve la Zwi Migdal y se clausuraron las casas de tolerancia en todo el país. Curiosamente las organizaciones de trata de blancas se iniciaron como entidades fraternales, tanto la de los franceses como las ruso-polacas. Los criollos actuaban en cambio solitariamente. A éstos últimos se los llamó “canfinfleros” (cafiolo, fiolo o canfinfla), que como los de ascendencia italiana o hispana -según Galvez,-, eran peligrosos pero no tanto como el caften, nombre con que los rufianes franceses, los maquereau, que derivó en “macró” de la Alliance Fraternelle, designaban a los rufianes que se nuclearon en la Varsovia (Sociedad Israelita de Socorros Mutuos) que derivó en la organización judeo polaca Zwi Migdal, mientras que los rufianes de Rusia y Rumania que se escindieron de la Varsovia a poco de su formación, se nuclearon en la Askenasum. Tuvieron poderosas ramificaciones en todo el país, especialmente en todo el litoral costero en los puertos de Rosario, Ingeniero White, etc. Bahía Blanca fue una plaza que generó grandes ganancias a la Zwi Migdal². La colectividad judía condenó severamente esas actividades impidiéndoles utilizar sus sinagoga y su cementerio. Los maleantes debieron hacerse su propio cementerio en Abellaneda y una sinagoga exclusiva en la lujosa propiedad de Córdoba al 3.200 de la Capital.

Este período que he descripto corresponde al momento embrionario y de conformación del tango como práctica marginal que expresa el nacimiento de nuevas relaciones y códigos de comportamiento.

María Eugenia Rosboch dice:

El Estado, siguiendo políticas liberales, sólo se encargó de fomentar la inmigración sin orquestar los mecanismos necesarios para orientarla a poblar zonas rurales, lo que favoreció la superpoblación urbana, debido a la falta de planificación. A esto se sumó que se vieron frustradas las expectativas del gobierno respecto del tipo de inmigración que esperaba, puesto que en las costas rioplatenses desembarcaron inmigrantes sin o con baja escolaridad y raigambre rural, que escapaban del hambre y las guerras en sus países de origen. (...) Esto marcó un entramado sociopolítico en tensión signado por la discriminación e incomprensión, más que por la cooperación y el consenso. (Rosboch, 2006: 62,63)

En el proceso de conformación del tango, la mujer fue la más discriminada y sojuzgada. Especialmente aquellas que estaban en ambientes marginales e ilegales, quedaban sin el amparo que le otorgan leyes sociales relacionadas, principalmente, a la institución marital; ellas perdían posesión sobre su cuerpo, que pasaba a ser propiedad del hombre que las sometía o pagaba por su usufructo. Por ello, el tango en tanto producto surgido tanto de apropiaciones de elementos de la cultura afroamericana como de las corrientes inmigratorias que se producen en el marco de la formación de la Argentina moderna, entra en tensión con la construcción identitaria que se produce en torno a los imaginarios. Pues, cuando los espacios de la milonga se popularizan, constatamos la

² La colectividad judía condenó severamente estas actividades impidiéndoles utilizar su sinagoga y su cementerio. Los maleantes debieron pues hacerse su propio cementerio en Avellaneda y una sinagoga exclusiva en la lujosa propiedad de Córdoba al 3200.

incorporación de áreas simbólicas del tango a la identidad nacional, sistema simbólico idealizado en las figuras del *compadrito* y la *percanta*⁴ (que el *Diccionario de voces comunes y lunfardas*, (1975:71) *entiende como mujer y por extensión amante, concubina*), en tanto figuras emblemáticas de ese proceso, dotan al tango de una doble significación: dada su relación con los espacios prostibularios, representan prácticas ya proscriptas y, en tanto que son figuras que se producen en el marco de la modernización del país, simbolizan el origen de la Argentina moderna. (Cfr. Rosboch, 2006:83).

Desde nuestra investigación de las tensiones entre Identidad/ Modernidad, cabe reflexionar la paradoja de que en el momento de mayor modernización del país (1880), surge uno de los símbolos identitarios más fuertes de la Argentina: el tango. Por otra parte, creo que aún cuando se ha dado el proceso de apropiación del mismo por parte de amplios sectores de la sociedad y en la modernidad globalizada se observan constantes intercambios entre agentes locales, nacionales e internacionales, a la hora de construir imaginarios sociales, perdura la carga simbólica relacionada con los sentidos prostibularios del mismo. Lo cual no es un estigma para el tango ni para quienes lo bailan, cantan o producen, sino que denuncia simplemente, su identidad de origen.

EL ESPACIO DONDE SE REALIZA *LLUEVE*

Se trata de la casa teatro de la actriz Silvia Gutiérrez, llamado “La cocina”, sita en Fitz Roy 40 de Bahía Blanca, una manzana de construcciones de la década del 20 donde la casa-teatro ocupa una gran propiedad de dos pisos con terraza. La casa, que estuvo abandonada una década antes de que Silvia Gutiérrez y Ángel Martínez la adquirieran, les suscita una plétora de diversas sensaciones que remiten a las décadas de 1920, 1930, a músicas que parecen elegirse solas y ropas y ambientes que se van armando con fluidez, muchas veces como fruto del azar.

El grupo que realiza esta creación es “Las del Alcanfor”: Silvia Gutiérrez, Pupi Gallego, Alicia Kozac y Andrea Borello, quienes trabajan en sus puestas con artistas invitados. El nombre que se dieron surgió de olores, recuerdos, imágenes que las llevaron a investigar sobre el alcanforero y sus propiedades y asumirlo como algo propio de ellas.

El proceso de trabajo se inició en el año 2007 cuando las cuatro bailarinas actrices se reunieron a jugar con imágenes, colores, sensaciones y con ellas, construyeron una historia interna. El segundo paso fue vestirse (invertirse de personaje) y salir a la calle. Realizaron intervenciones en la ciudad, tratando de hallar cómo abordar espacios no teatrales. Salían “sin consigna”, con vestuarios de la época investigada, para habitar una caminata que había que improvisar. Por ejemplo, instalarse y bajar la escalera de Tribunales, con el vestuario y maquillaje como único sostén.

Utilizaban una combi para trasladarse y por ejemplo, se bajaban y aparecían en una esquina a las 21. O en horas de la mañana iban a la Aduana, la AFIP, al Banco Nación que en Bahía Blanca son edificios que están en la llamada manzana fundacional, donde hay carteles señaladores histórico-culturales que recuerdan el diseño constitutivo de la Primera Fortaleza Protectora Argentina, una suerte de *mandala* que fijó los límites de la ocupación de los soldados frente a la llanura indomeñable donde imperaba el indio hacia 1828, año de la creación de la ciudad. En ese espacio, tomaban una cuadra y simplemente caminaban, generaban un cuadro. Sacaron más de seiscientas fotos, también filmaron.

Este Laboratorio teatral se inició (primer paso) con la imagen del color, -el que a cada una se le imponía internamente con una variedad de sensaciones que se comunicaban y compartían entre ellas-, lo que constituía el juego (segundo paso) y de ahí a la práctica teatral yendo de la imagen al texto (tercer paso). Así surgió *Vidas antiguas* en el 2008, donde trabajaron con actores invitados en escenas de homenaje al tango y sus cultores, Homero Expósito, Carlos Gardel, etc. Vale aclarar que todo el grupo sabe bailar y algunas, cantar tangos.

En el año 2009 pusieron en escena *Los del patio de atrás* con una estética similar a *Vidas antiguas*, pero que ya denotaba los frutos de la trabajosa investigación.

El grupo con la permanente experimentación, busca los medios de estimular y canalizar las fuentes de inspiración que el sector edilicio, la casa misma y una ardua investigación histórica les procuran. Silvia Gutiérrez por su parte, incentiva la creatividad de los artistas con quienes trabaja, evitando lo arbitrario, pero dejando sitio a la intuición, pues crean a partir de recursos sinestésicos: colores, olores, sabores, elementos que llevan una importante carga afectiva que cada artista explora en sí y cuya elección y combinación se hace de modo intuitivo. Crean a partir de recursos sensibles y no de ideas.

En ese camino de búsquedas, constantemente surgen imágenes, sentimientos y asociaciones y por tanto, deben realizar permanentes elecciones. Es mucho lo que se desecha, pero sienten que lo valioso es el camino recorrido en esa exploración.

Al finalizar el verano de 2010, las cuatro actrices se reunieron en “La Cocina” y Silvia preguntó: “Chicas: ¿Qué les llueve a estas mujeres?” y las respuestas fueron: plumas, problemas, amores, hombres... Y volvieron a intervenir sitios públicos: el shopping una tarde, Telefónica, una mañana, el hall central de la Universidad en el edificio de Alem 1253, el parque de Mayo, el parque Independencia (...). Y nuevamente del juego a la foto, de la foto al análisis de la imagen y de ahí al texto.

En ese nuevo trabajo de 2010, la lluvia se convirtió en el leitmotiv de sus búsquedas. Pero al espectador se lo enfrenta con su significado casi al final de la pieza, donde han elegido entre las múltiples posibilidades de su polisemia, la que en el lenguaje popular se utiliza para ocupar a alguien en una actividad inútil: el famoso “andá a ver si llueve”.

Las escenas de la obra se suceden en un recorrido de los espectadores por la antigua casa-teatro construida alrededor de 1920, guiados por un singular guarda de tren (una actriz enana). En algunas hay un cuidado casi naturalista del clima, mientras en otras, prevalece el grotesco.

No observamos una progresión dramática, sino estallidos de conflictos que se suceden en escenas características del melodrama.

Si bien los actores utilizan diversas poéticas actorales, predominan aquellas en las que hay una composición de formas artificiosas en el manejo del cuerpo y de la voz. Otras, moderan ese recurso de la teatralidad expuesta y tratan de generar actuaciones “creíbles”, pero aún en ellas, prima el grotesco de los personajes, extraídos muchos de ellos de lo que generó el imaginario social sobre zonas tabú de las interrelaciones sociales en el proceso modernizador de la Argentina hacia 1900.

Ernesto Goldar en *La “mala vida”*, transcribe a Manuel Gálvez, quien escribió *La trata de blancas*, tesis con la que se recibió de abogado en 1904. Éste dice del explotador de mujeres criollo o de ascendencia italiana o hispana:

(es) de una agresividad impulsiva, carece de sentido moral y de afectividad (...) finca en su brutalidad una reputación de valentía, (...) expondrá a las cartas el dinero que le da su querida. No siente por ella amor alguno. La golpea, la insulta, le exige dinero, le roba sin que todo esto enfríe el cariño de la hembra. Fiel como el perro a quien se castiga”. (Gálvez en Goldar 1971: 37, 38)

Esto describe muy bien el trasfondo de tres escenas de *Llueve*. La polaca que borracha mira una y otra vez la filmación del inicio de su relación con su explotador, la escena de éste en la mesa del garito y la del patético final. El explotador, regodeado en su poder sobre la mujer grita: “Decile a la Pola que la corte y que se vaya a ver si llueve (...)”.

Hay dos elementos fundamentales en el proceso creador de *Llueve*: inventiva y rigor. Los actores se han documentado con precisión sobre la época, no sólo a nivel de escenografía, vestuario y costumbres, sino sobre las posiciones ideológicas más importantes que sobre la prostitución, se confrontaban en la época. Por ejemplo, la Polaca prende la radio y una voz femenina informa sobre la posición del catolicismo frente a la prostitución: la que consideraban un mal necesario, apoyándose en la autoridad de los Padres de la Iglesia, como Santo Tomás y San Agustín. La prostitución es “la cloaca que evita que el palacio se contamine” según la metáfora de Santo Tomás de Aquino.

El aporte moderno de multimedia es fundamental y está muy bien aprovechado para marcar la identidad de este particular período histórico. Nada es gratuito en la puesta. Los objetos incluidos son elocuentes. Por caso las tijeras con que las mujeres, vestidas de novia, cortan fragmentos de sus tules y de su pelo. Hay una poética del vestuario, del maquillaje y del espacio. La música es también materia poética.

Es notable la sinergia del trabajo en equipo en búsqueda de una poética escénica. Una poética que ensamble el trabajo particular de cada actor en una dramaturgia espacial consensuada. Si bien trabajan mancomunadamente, la escena del garito la organizan y dirigen Sebastián Berenguer y Roby Gutiérrez.

El grupo adhiere al llamado “teatro de estados”, tratando de producir “acontecimiento puro”, sin mensajes, valorando la atracción que los actores son capaces de provocar en los espectadores.

El vestuario, el maquillaje y el peinado contribuyen a la ritualización del cuerpo que genera una polifonía de información sobre el personaje y su situación particular.

Puesta a puesta hay variantes. Se quitan y agregan cosas, acciones, texto. Porque en el trabajo diario los personajes van cobrando entidad, crecen, se definen por el camino de la intuición y del estudio en dosis similares. También continúa el Laboratorio teatral en los espacios públicos de la ciudad.

El programa de mano dice “En este burdel perpetuo, sin tiempo (...), donde el tango se hace carne, palabras y tiempo. Silencio... siempre el mismo silencio... el de ellas”.

Sirven de punto de partida para la creación los recursos físicos y materiales: capacidad para la danza, para el canto, habilidad para las labores: se ejecutan la ropa, los sombreros y los adornos; como así también las motivaciones que las llevan a elegir esos recursos o ponerlos al servicio de este proyecto. Esto tiene relación con la intuición y la carga afectiva que tienen los elementos que ellas exploran.

El proceso de exploración constituye la partitura actoral. Cómo selecciona y organiza recursos cada una, y las tensiones que cada una asume en el trabajo colectivo, varía en función de

los individuos, de las técnicas utilizadas y de las motivaciones que los guían. De la partitura depende el espectáculo final.

La evaluación es la fase posterior a cada salida pública, ya sea a una intervención urbana o una puesta en escena de *Llueve*, que lleva ya cinco meses en escena. Ahí el grupo analiza los resultados de la acción y si funcionaron bien los elementos seleccionados para la puesta. Este esfuerzo legitima los sentimientos y la reelaboración permanente como proceso creador y les permite conocer sus debilidades y fortalezas.

BIBLIOGRAFÍA

- Drucaroff, Elsa. “La Zwi Migdal. Para una memoria de la vergüenza argentina”. **En:** *II Jornadas Interdisciplinarias del Sudoeste Bonaerense*. Bahía Blanca: Ediuns, t. II, 2003.
- Germani, Gino. *Política y sociedad en una época de transición*, Buenos Aires: Paidós, 1962.
- Goldar, Ernesto. *La “mala vida”*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.
- AAVV. *La mala vida en el 900*. Selección de textos Antonio Ferrán, Montevideo: Bolsilibros Arca, 1967.
- Guy, Donna J. *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955*, Buenos Aires: Sudamericana, 1991.
- Legajo “Reglamento de la Prostitución”, Buenos Aires: Municipalidad de Las Flores, 1904.
- Rosboch, María Eugenia. *La rebelión de los abrazos. Tango, milonga y danza. Imaginarios del tango en espacios de producción simbólica: la milonga y el espectáculo*. La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata, 2006.
- Tallón, José Sebastián. *El tango en sus etapas de música prohibida*, Buenos Aires: Instituto Amigos del Libro Argentino, 1964.

TENSIONES ENTRE MODERNIDAD E IDENTIDAD EN LA ELECCIÓN DE UNA LENGUA LITERARIA. ALGUNOS CASOS REPRESENTATIVOS*

Mariel Rabasa

En los siglos XIX y XX en el pensamiento latinoamericano se pueden diferenciar algunos períodos modernizadores y otros identitarios. Esta diferenciación en ocasiones no resulta tan clara y marcada, ya que se presentan intentos de conciliar ambas tendencias. Además, aunque una de ellas aparezca como hegemónica en un determinado momento, la otra no desaparece absolutamente, sino que permanece latente hasta que se produce la situación contraria. La modernización pone énfasis en lo tecnológico, en lo mecánico, en detrimento de lo artístico, del humanismo, con el claro afán de seguir la línea de los países más desarrollados ante la necesidad de querer ponerse al día, en un claro reclamo de apertura al mundo, en busca de eficiencia y mayor productividad, a veces en desmedro de la justicia y la equidad. Por el contrario, el proyecto identitario reivindica y defiende lo americano, lo propio, lo originario, lo humanista, lo cultural y lo artístico, es decir, una manera particular de ser en un encuentro consigo mismo, con el país, con el continente, acentuando la idea de justicia y libertad (Cfr. Devés, 2000: 15-20).

A su vez, en la Argentina, durante la primera mitad del siglo XX, Buenos Aires llegó a constituirse en un cruce de caminos de distintas lenguas y culturas aportadas por las corrientes inmigratorias, a las que se sumaron luego los exiliados por las guerras y las persecuciones políticas en Europa. Por su parte, autores argentinos contribuyeron, desde o a partir de Buenos Aires, a ese cruce de lenguas y culturas. En este punto en particular, nos encontramos frente al problema de la elección y del cambio de lengua, de modo que debemos analizar el rol que juega la lengua elegida en la producción literaria de algunos autores y determinar su tensión con respecto a las dimensiones modernizadoras e identitarias. Para remitirnos a esta idea central renunciaremos a hacer un recorrido exhaustivo y consideraremos algunos autores que, en ese contexto, se proyectan como fenómenos representativos. Examinar cuáles fueron los criterios del cambio de lengua (situación política, social, sociolingüística, convenciones, tradiciones literarias, aspectos biográficos, etc.) para aproximarnos a uno de los problemas que definen nuestra cultura nacional y que dan cuenta de las tensiones modernizadoras e identitarias, será el eje de este trabajo.

Sur, revista literaria fundada por Victoria Ocampo, nació en el verano porteño de 1931: “una revista para los jóvenes escritores argentinos y también para dar a conocer a los escritores argentinos”¹ *Sur*, constituida por un grupo con una fuerte inflexión de clase, incluye integrantes

* Una primera versión de este trabajo se encuentra publicada en alemán: “*Sur, der peronismus und danach...*” “Autoren in und aus Argentinien und ihre Sprachen” en Georg Kremnitz (Hg.) *Von La quica nach Ushuaia. Sprachen, kulturen und geschichte in Argentinien*, Praesens Verlag, Wein, 2007 (245-264) ISBN 978-3-7069-0437-7.

¹ Ocampo, Victoria. “*Sur, verano de 1930-1931. Verano de 1950-1951*”, *Sur*, 192-194 octubre-diciembre, 1950. Resulta de sumo interés el libro de Patricia Willson, *La constelación Sur: traductores y traducciones en la*

nacionales y extranjeros, con los que mantiene una relación constante y a quienes se comienza a traducir. Victoria Ocampo hizo de su revista *Sur* una empresa de traducción, lo cual permitió instituir un espacio de discusión en el ambiente intelectual porteño de los años 30. En 1933 Victoria Ocampo también fundó la Editorial Sur para solventar los gastos de la revista. En este marco de situación la relación que ella estableció con Roger Caillois fue decisiva para la traducción y la difusión de la obra de escritores argentinos e hispanoamericanos al francés, ya que así se posibilitó el acceso a textos escritos en otras lenguas.

A través de *Sur* -revista y editorial- el mundo de la imprenta se convirtió en sinónimo de *poder* para su fundadora y directora, una forma de otorgarle poder a su presencia en la nación.

Victoria Ocampo (1890-1979), originaria de una familia de la alta burguesía porteña la cual le proporcionó el conocimiento de las lenguas extranjeras, fue perfectamente trilingüe: el francés se inscribe como su primera lengua escrita y el inglés lo adquirió durante su educación infantil. Prueba de esto fueron sus cartas (escritas en francés, en español o en inglés) las que dieron cuenta de una gran fluidez y espontaneidad en el trazo, o en el pasaje de una lengua a otra: cuando el tema era francés la lengua de la carta también podía serlo, cuando el tema era norteamericano y la carta había comenzado en francés o español, se pasaba al inglés².

La lengua extranjera para Victoria Ocampo, como para tantas otras niñas de la sociedad de entonces, se trasladaba de las institutrices o desde los libros, “La lengua rodeó a estas niñas como si fuera atmósfera y la respiraron como aire”.

Ante las críticas de su escritura en francés y no en español, Victoria Ocampo defendió el uso de las lenguas como parte de una hibridación de la cultura americana y como una respuesta a las complejidades de la autoconstitución en la Argentina: “Vivo traducéndome o haciéndome traducir por los demás”³ afirma en uno de sus primeros ensayos y en *Autobiografía* manifestó: “Sabía recordar en dos idiomas, que no tardaron en ser tres”. En 1924 todavía no sabía escribir en español y realizaba traducciones de sus originales escritos en francés, que es su primera lengua literaria. De manera que esta situación no fue producto de su *snobismo* sino que adscribió a la línea de formación de la niña aristocrática de principios del siglo XX en la Argentina, más que al aprendizaje literario. Esta escritura francófona también le permitió definir los límites dentro de los cuales la mujer de la elite podía relacionarse con el arte: el francés era un género literario, y dentro de esto, los versos como forma legítima: porque estaban escritos en francés los versos eran admisibles, en español hubieran sido una inconveniencia o una pedantería. Por su parte los versos franceses no tuvieron un original en otra lengua, no salieron del traslado de una lengua a otra sino de un uso femenino y clasista de la lengua extranjera. Cuando Victoria Ocampo escribió a principio de los años veinte su primer libro -un ensayo en prosa tan literario y testimonial como lo serán sus artículos de toda la vida- lo hizo en francés y el hecho de que no sean versos franceses molesta porque no era lengua escrita privada permitida para la joven aristócrata. Pero Victoria Ocampo quiso escribir más allá de las cartas personales y la única lengua que podía usar era la lengua en la que sabía escribir: el francés, allí no hubo elección posible, era la que conocía para la escritura.

literatura argentina del siglo XX. En el mismo sentido el libro de Jorge Panesi, *Críticas*, en especial el capítulo “La traducción en la Argentina”.

² Larga correspondencia con Roger Caillois y con Virginia Wolf. Beatriz Sarlo, pág. 119.

³ Ocampo, Victoria. *Autobiografía*, vol. 1, *El archipiélago*, Buenos Aires, Sur, 1979, 8.

Sus escritos posteriores ya en español, contienen gran cantidad de palabras y frases inglesas, y sus artículos tienen casi tantas citas en inglés como en francés. Dada su formación nunca tuvo problemas de dominio del francés, sí del español escrito. Por esta razón para escribir en español debió romper con el francés y aprender a *decir* en español. Esta fue una tarea difícil para ella, pero al escribir en español le preocupó más borrar el pseudopurismo de sus primeras traducciones⁴, que ha sido suplantada en el segundo libro, de 1941, por la de un editor en el sentido anglosajón. En el tercer tomo, de 1950, no hay ya formas desfasadas, sino “el español hablado en Buenos Aires por la generación de Victoria Ocampo y, posiblemente, por las dos generaciones que la sucedieron [y que] se organiza con sintaxis de idioma escrito”⁵. En *Testimonios*, al referirse a su bilingüismo y a su dificultad con el significado en español, escribió:

Imagino que el cincuenta por ciento de las cien palabras que componían nuestro vocabulario no figuraban siquiera en el diccionario de la Academia Española. Hacia mis quince años ningún poder humano me habría hecho emplear los calificativos “bello” o “hermoso”; “lindo” me parecía el único término que no era pedante. Habría enfermado si alguien me hubiera obligado a llamar “mecedora” a una “silla hamaca”. La estancia era, no podía ser para mí, más que un océano de tierra donde soñaba todo el año en hundirme. Que se pudiese llamar estancia a un cuarto me sublevaba, me ofendía, como si se hubiese tratado de desfigurar, para apenarme, la fotografía de un ser querido⁶.

Pero en ese contacto con otras lenguas no apareció la dimensión conflictiva sino que Victoria Ocampo se conectó con lo diferente considerándolo sólo positivamente. En 1929-1930 se introdujo en el mundo literario: desembarcó en Nueva York y esto le dio la posibilidad de pensar Buenos Aires de un modo diferente de lo que hasta ese momento le había permitido la relación Buenos Aires-París o Buenos Aires-Londres. En Nueva York, un intelectual norteamericano, Waldo Frank, la convenció sobre la necesidad de *Sur* como revista americana, en la cual tuviera lugar la traducción, la interpretación, el conocimiento de otros autores, en definitiva moverse entre las lenguas, lo cual no era un signo pacífico, pero ella lo convirtió en una relación de integración y de síntesis, cuyo desenlace fue su identificación con una práctica de traducir, lo cual implicó necesariamente dualidad. La editorial no le volvió la espalda a Europa, y publicó en traducciones – en ocasiones en versión bilingüe- una buena cantidad de textos tanto europeos como norteamericanos.

En cuanto a la elección de lengua -recordemos que Victoria Ocampo tuvo dos primeras lenguas: el español oral y el francés escrito, a lo que debe agregársele el inglés- podemos decir que ella asumió un papel de puente lingüístico, de mediadora entre lenguas.

Recibió numerosos premios y fue la primera mujer que ingresó en la *Academia Argentina de Letras*. En general, sus libros poseen el carácter de memorias, incluyendo los seis volúmenes de su *Autobiografía*, aunque también incursionó en la crítica literaria. Tradujo obras de Albert Camus,

⁴ *Sur*, 348, enero-julio de 1981, Buenos Aires.

⁵ En: *Testimonios*.

⁶ Gramuglio, María Teresa. “Sur: construcción del grupo y proyecto cultural”. *Revista Punto de Vista*, año VI, 1983, pág. 17.

Colette, Graham Greene, William Faulkner, John Osborne y Dylan Thomas, entre otros. Entre sus obras encontramos: *De Francesca a Beatrice* (1924), *La laguna de los nenúfares* (1924), *Testimonios I* (1924), *Domingos en Hyde Park* (1936), *Testimonios II* (1941) y *Testimonios III* (1950), *Soledad sonora* (1951), *Lawrence de Arabia* (1951), *Virginia Woolf en su diario* (1954) y *Testimonios IV, VI y VII* (1957, 1964 y 1967 respectivamente).

Victoria Ocampo, fundadora y directora de *Sur* durante cuarenta años, logró darle a esa publicación un lugar de prestigio dentro de las revistas literarias argentinas, más allá de los debates ideológico-culturales que fundaron un mito por el cual la revista y su grupo aparecen alternativamente demonizados, como portavoces directos de la oligarquía, o defendidos, como productores de la cultura moderna en la Argentina. *Sur* se convirtió, a partir de mediados de la década del cuarenta, en un foro cultural antiperonista, especialmente desde el rechazo que hace Victoria Ocampo desde *Sur* en el artículo “La hora de la verdad” a fines de 1955.

Analizaremos dos casos que se relacionaron con el grupo *Sur*: Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978), uno de sus traductores literarios habituales, y Héctor Bianciotti (1930). Ambos en un momento determinado de sus vidas, y de sus carreras literarias, dejaron de escribir en español y pasaron a otra lengua.

Juan Rodolfo Wilcock nació en Buenos Aires en 1919 pero se trasladó a edad muy temprana con su familia a Suiza, donde vivían sus abuelos maternos. Allí empezó a hablar francés antes que español, éste último lo aprendió en Londres. Años después adquirió el inglés en el *Colegio Nacional de Buenos Aires* y el alemán, tiempo más tarde, también en Buenos Aires. Tras la muerte de sus padres vivió con su abuela materna con quien se comunicaba fluidamente en español y en inglés. Pero fue el español la lengua en la que vivió por más de treinta años y en la que comenzó a escribir. Wilcock perteneció adoptivamente a la elite porteña porque su manejo de las lenguas no tuvo un origen de clase social: sus estudios se realizaron en colegios públicos y no con institutrices, lo cual favoreció que su relación con el español no estuviese influenciada por prejuicios de clase. Wilcock adoptó el español como lengua natural primero y como lengua literaria después. Esta fue fundamentalmente una elección económica, aunque de ningún modo penosa. La situación particular de tener que vivir en un país en el cual la lengua de ese lugar no era su primera lengua, hizo que Wilcock tuviera una actitud abierta hacia el resto de las lenguas: así sería con el inglés cuando viviera en Inglaterra y con el italiano cuando decidiera radicarse definitivamente en Italia. Así, su obra fue atravesada por esa tensión entre lenguas y optó para su producción literaria por la lengua del lugar en el que se encontraba viviendo, aunque fuese provisionalmente.

Wilcock logró ser reconocido como una figura importante de la llamada “generación neorromántica de la década del cuarenta” y ser consagrado como escritor y traductor por el grupo *Sur*. Esto significó responder a los valores estéticos y culturales sostenidos por este grupo, que coincidían con los valores de su generación: un ideal de belleza unida a la pureza y al buen gusto, dispuesta a mantener y defender el patrón literario y a difundir a autores extranjeros. El grupo *Sur* había reivindicado, desde su formación, la defensa de lo que Victoria Ocampo denominó “una aristocracia del espíritu”⁷ y por su educación universalista, su plurilingüismo y su condición de hábil traductor no tuvo inconvenientes de pertenecer a este grupo. Como tantos escritores

⁷ Este poema es sumamente interesante. Véase el análisis pormenorizado realizado por Balderston, Daniel. “La literatura antiperonista de J. R. Wilcock”. En: *Revista Iberoamericana*. n° 135-136, abril-septiembre de 1986 págs. 573-581.

argentinos sufrió profundos disgustos durante el primer peronismo. Se alejó de la Argentina en 1956, se instaló en Roma y no regresó ni siquiera después de la llamada *Revolución Libertadora*. Se alejó también del idioma y se convirtió en un escritor italiano, aunque mantuvo la temática argentina en su obra y el cosmopolitismo que adquirió en Buenos Aires. Antes de apartarse totalmente del idioma español, mientras vivía en Londres, escribiendo notas sobre literatura inglesa para la revista literaria porteña *Ficción*, escribió un poema político que revalorizaba el lenguaje convencional de la poesía amorosa⁸. En él, exilio y cambio de lengua coincidieron puntualmente: comenzó a escribir en italiano después de haberse instalado en Roma. Él se había convertido en la Argentina en un joven promisorio dentro de la llamada generación del cuarenta. Prueba de ello fue la recepción favorable que tuvieron sus seis libros de poesía por los que recibió varios premios. A partir de su exilio pasó a convertirse en un autor casi desconocido: en la Argentina se publicó un solo libro mientras él estaba en Italia, *Il Caos*. A partir de allí y hasta el momento de su muerte, la crítica periodística no volvió a ocuparse de él. Sólo en los últimos años tuvo cierta aparición esporádica en algunas revistas literarias y suplementos culturales. Su exilio se encontraba fundado en su declarado antiperonismo y aquel rechazo se vislumbra en sus obras posteriores, pero el exilio se presentó primero como experiencia vital y su antipatía al régimen peronista contribuyó a la decisión final, ya que su partida definitiva se realizó cuando el peronismo había caído hacía ya unos años.

Si bien Wilcock en un primer momento había adoptado el español frente a otras lenguas, su decisión posterior fue la de abandonar la lengua en la que había escrito literatura. Wilcock dijo: “Me voy a Italia a escribir en italiano, el castellano ya no da para más”⁹. Esto se revela como disparador para reflexionar sobre lo que experimentaba Wilcock frente al español; incluso en algunas de sus obras en italiano¹⁰ ataca la lengua castellana haciendo explícita alusión a que ésta es una lengua muerta, que carece de toda lógica, etc. Sin embargo, ese agotamiento hay que relacionarlo con las normas y convenciones impuestas por la época. Es particularmente interesante el estudio de *Il caos* (1960) porque el libro incluye algunos relatos inicialmente escritos en español y traducidos por él al italiano. Por su parte resulta imposible establecer cuál fue la lengua original de varios de los cuentos (algunos fueron retraducidos al español y presentados en versiones diferentes respecto de las aparecidas años anteriores en revistas argentinas). Luego de que *Il caos* apareció en Italia, Wilcock decidió editarlo en la Argentina bajo el mismo título y reescribir luego todas las versiones en italiano para volver a publicarlas, pero en este caso bajo el título de *Parsifal. I racconti del “Caos”*. A partir de este libro, el enredo de traducciones, retraducciones, imitaciones inter e intralingüísticas, ocupó un lugar central en su obra y la acercó a la estética de la mezcla¹¹. Esto le dio impulso para trabajar en la reescritura literaria de noticias periodísticas, de artículos de divulgación científica, conversaciones, etc. De manera que también cambió la escritura: hubo en Wilcock un desplazamiento desde la poesía hacia formas narrativas. Esto hizo que su elección de lengua se encontrara afectada por las categorías de textos que escribía, teniendo en cuenta sus

⁸ En: Antonio Requeni. “Coherencia rilkeana”. En “*Panorama cultural*”, *La prensa*, Buenos Aires, marzo, 1978.

⁹ en *El caos* y en *La sinagoga de los iconoclastas*, por ejemplo.

¹⁰ En este punto es interesante establecer relaciones con Borges, las cuales no realizaremos dado que escapa al objetivo central de este trabajo.

¹¹ Se puede rastrear esta idea en su novela *Lo que la noche le cuenta al día*, aunque no es la única, también en una novela que escribe en francés *Seules les larmes seront comptées*, en la que la figura de Eva Perón aparece con un tinte más ideológicamente marcado.

posibles interlocutores. Pero cambiar de lengua literaria también significó cambiar de público y dejar atrás una serie de cuestiones, por ejemplo la pesada carga de escribir después de Borges. Aquí la decisión del cambio de lengua se relaciona con cuestiones de índole personal.

Escribió desde 1960 hasta 1978, y su vasta y heterogénea obra incluye: *Il caos, Fatti inquietanti, Luoghi comuni, Teatro en prosa e versi, Poesie, La parola morte, Lo stereoscopio dei solitari, La sinogaga dei iconoclasti, I due allegri indiani y Il tempio etrusco, Italienisches Liederbuch, L'ingegnere, Il libro dei Mostri* y en colaboración con el periodista Francesco Fantasia: *Frau Teleprocu, y Le nozze di Hitler a Maria Antonietta nell'Inferno*. En español: *Libro de poemas y canciones (1940), Ensayos de poesía lírica (1945), Persecución de las musas (1945), Paseo sentimental (1946), Los hermosos días (1946), Sexto (1999), Los traidores* (en colaboración con Silvina Ocampo, 1988).

Héctor Bianciotti nació en Córdoba, Argentina, en 1930, pero vivió en Buenos Aires entre 1951 y 1955. Para él Buenos Aires fue el lugar de la persecución, de la delación, del miedo¹² porque el peronismo se había apoderado de *La Nación*.

Bianciotti se reconoce heredero de *Sur*¹³, al considerar la superioridad de la cultura y la lengua francesas en lo literario y en lo intelectual¹⁴. Debió convertirse en autodidacta para adquirir el francés, para lo cual contó con escasos recursos: algunas ediciones originales y un diccionario bilingüe; de este modo incursionó en la lengua francesa obteniendo un francés perfecto y singular. En 1961 instaló su residencia en París, donde se dedicó a la crítica literaria en la revista *Le Nouvel Observateur*. En 1963 publicó en español el libro de cuentos *El amor no es amado* y luego las novelas *Los desiertos dorados (1965), Ritual (1973)* entre otras, algunas de ellas aparecidas primero en francés. De modo que Bianciotti pertenece al grupo de escritores argentinos que se deslizaron de una lengua a otra, es decir, se convirtió en un escritor francés, admitiendo que su radicación en Francia debía tener una correspondencia lingüística; es un caso de renuncia a la extranjería. Convengamos que en términos amplios, un país como la Argentina, en tiempos de cultura letrada bilingüe con el francés, ofrece suficiente materia prima para el pasaje de lenguas. Tiempo después pasó del español al francés y lo hizo después de residir en París más de veinte años -a comienzos de la década del ochenta- en la escritura de uno de los relatos de *El amor no es amado*, "La barca en el Néckar". La decisión de cambiar de lengua literaria se relaciona con un proceso de integración: escribió toda su obra en París y sus libros fueron publicados en francés antes que en español. Además, mientras que en la Argentina era casi desconocido y se lo reconocía discretamente en España, se convirtió en un autor consagrado en Francia. Con la escritura originariamente en francés de *Sans la misericorde du Chist*, publicada en 1985, Héctor Bianciotti se incorporó definitivamente a la cultura francesa, logrando la cúspide con su ingreso en la *Academie Francaise* en 1996.

¹² En: "Nuestra identidad es creer que no la tenemos", entrevista publicada en *Primer Plano, Suplemento Cultural de Página/12*, Buenos Aires, 11 de agosto de 1996.

¹³ Bianciotti cree en la 'intimidad' del francés, contrapuesta a la 'vastedad' que transmite el español, en *Sin la misericordia...y en El paso...*

¹⁴ Obtiene entre otros el premio *Medicis* a la mejor novela extranjera y el Gran Premio de la *Academia Francesa*, y trabaja como crítico, cronista literario y como lector de las editoriales *Gallimard y Grasset* -esta situación se modificó en los últimos años, como efecto de su ingreso en la Academia de la Lengua en enero de 1996.

Entre sus obras encontramos: *Les Desert Dores* (París, 1967), *Los desiertos dorados*, (Barcelona, 1975), *Celle qui voyage la nuit*, (París, 1969), *Detrás del rostro que nos mira* (Barcelona, 1977), *Les Autres un soir d'ete* (París, 1970), *Ce moment qui s'achevere* (París, 1972), *Ritual* (Barcelona, 1978), *Le traite de saisons* (París, 1977), *La busca del jardín* (Barcelona, 1978), *L'amour n'est pas aimé* (París, 1982), *El amor no es amado* (Barcelona, 1983), *Sans la misericorde du Crist* (París, 1985), *Sin la misericordia de Cristo* (Barcelona, 1987), *Seules les larmes seront comtés* (París, 1988), *Ce que la nuit raconte au jour* (París, 1992), *Lo que la noche le cuenta al día* (Barcelona, 1993), *Le Pas si lent de l'amour* (París, 1996), *El paso tan lento del amor* (Barcelona, 1996).

Copi, seudónimo de Raúl Damonte Botana, nació en Buenos Aires en 1939. Su padre, Raúl Damonte Taborda, pintor talentoso, tuvo una distinguida, aunque discutida, actuación política. Su madre era hija de Natalio Botana, el fundador del diario *Crítica*, cuya esposa, Salvadora Onrubias, anarquista feminista y dramaturga, influyó sobre su nieto. De la historia de los Botana existió un relato que nos es de particular interés: las memorias de su tío Helvio Botana, *Tras los dientes del perro*, a la que haremos referencia más adelante. Debió exiliarse en Uruguay con su familia luego del ascenso de Perón, y a partir de 1962 lo hace definitivamente en París, donde murió el 14 de diciembre de 1987. Sólo volvió a Buenos Aires en dos oportunidades: en 1968 y en 1987, poco antes de morir.

Escribió casi toda su obra en francés. Al respecto algunos

(...) críticos franceses observaron un uso minimalista del idioma, 'manejado como una lengua extranjera' (...) este uso depende menos de su condición de extranjero (por otro lado, hablaba perfectamente francés desde su infancia) que de una decisión literaria¹⁵.

Debe reconocerse que ese uso minimalista lo refleja tanto en su obra escrita en francés como en español, lo cual confirma que ese rasgo no se debe a que el francés no fuera su lengua de origen, ya que en español mantuvo el mismo estilo: economía de los medios expresivos, prosa informativa, simplicidad del léxico y en la sintaxis, definición de los personajes a grandes trazos, etc. Fue famoso como dibujante y dramaturgo y se convirtió en escritor francés escribiendo en ese idioma el conjunto de su obra, con excepción de una novela escrita en español, *La vida es un tango* de 1979. Cabe, entonces, analizar la razón de la decisión de Copi de escribir esa novela en español. En principio es acertado hurgar en su historia familiar en la Argentina: él había leído el libro escrito por su tío Helvio, y es la respuesta de Copi a su tío por las anécdotas que aparecen en aquellas memorias. El libro de Copi recrea el habla adolescente porteña de los años cuarenta y cincuenta; y esto también resulta intencionado, ya que se ayuda con el idioma estereotipado del folletín y del cine argentino de aquellas décadas, pero no lo hace como parodia (como sí lo hará Manuel Puig) sino simplemente como la lengua de uso. En la última parte de *La vida es un tango*, el protagonista centenario recupera y confunde los signos de su infancia, secuencia sintomática en relación con la decisión de escribir la novela en español. De manera que la decisión de Copi fue escribir toda su obra en francés, la lengua del lugar en donde ha pasado su exilio, a excepción de esa única novela que escribió en español debido a una decisión personal.

¹⁵ Aira, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1991.

Entre sus obras aparecen: *L'Uruguayen*, París, 1972 (“El uruguayo” en *Las viejas travestis y otras infamias*, Barcelona, 1989), *Le bal des folles*, París, 1977 (*El baile de las locas*, Barcelona, 1993), *Une langouste pour deux*, París, 1977 (En: *Las viejas travestis y otras infamias*, Barcelona, 1989), *La vida es un tango*, Barcelona, 1979, *La cité des rats*, París, 1979, *La guerre des pedes*, París, 1982, *Virginia Wolf a encore frappé*, París, 1983 (*Virginia Wolf ataca de nuevo*, Barcelona, 1984), *L'Internationale Argentine*, París, 1988 (*La Internacional Argentina*, Barcelona, 1989), *Teatre* París, 1986, *Une visite inopportune*, París, 1988.

Manuel Puig (1949 - 1990) oriundo de General Villegas, provincia de Buenos Aires, dejó la Argentina en 1973 y vivió en el exilio hasta su muerte. Fruto de aquel deambular por el mundo se convirtió en un escritor plurilingüe: escribió una serie de cuentos en italiano para la revista de actualidad *Chorus* en 1990, el guión de una comedia musical en portugués, *Gardel, uma lembrança* de 1982, además varios guiones cinematográficos y la primera versión de una de sus novelas en inglés, *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, de 1980. En esta novela Manuel Puig utilizó una lengua que le era extranjera y él mismo ha explicado qué sucedió:

Maldición eterna a quien lea estas páginas fue escrita en inglés, fue pensada en inglés. Estaba en el '79 en Nueva York, en un momento en que en Argentina ya se definían las cosas, como que iban mal y para largo y estaba la posibilidad de arraigarme en Nueva York¹⁶.

Entonces Puig, encontrándose en aquella situación, se planteó si debía aceptar o no esa ciudad con sus problemas y sus atractivos, teniendo en cuenta sus 47 años y las dificultades que tal decisión conllevaba.

Del mismo modo sucedió con su novela en portugués, en 1982 cuando llegó a Brasil: la lengua le volvió a plantear el desafío: *Sangre de amor correspondido*, escrita en portugués fue, al igual que la anterior, traducida luego por su autor.

Acceder al tema de la traducción es un problema complejo, pero en Puig se torna más complejo porque más que estar dirigida al posible lector, la traducción respondió a una necesidad del mismo Puig: acceder a la palabra de esa tierra extranjera, por un lado desde lo oral a lo escrito y por otro traducir esa lengua a su lengua; aparecieron así Puig escritor y Puig traductor: Brasil se le presentó como territorio a descubrir como escritor y traductor y su traducción intentó provocar un acercamiento con su nuevo destino. En el caso de esta novela la decisión de escribir en una lengua que no era su primera lengua respondió fundamentalmente a motivaciones literarias, a exigencias planteadas por el arte narrativo de Puig, que es un arte de narrar voces¹⁷: el portugués era la lengua que hablaba el “informante” real a partir del cual Puig construyó los personajes y fue la lengua desde la que él escuchó narrativamente esa voz. Para Puig escribir esa novela durante su estadía en Brasil significó una necesidad de entender el medio, ya que en Brasil descubrió paisajes y personajes, personajes con historias y en un lenguaje especial, que Puig mismo creyó que debía analizar. Le sedujo la idea de descubrir cómo aquel hombre casi analfabeto, pudo lograr ese modo

¹⁶ *Amicola*, págs. 238- 239.

¹⁷ Este es un tema de sumo interés para quienes se interesan en Manuel Puig, pero aquí por razones que escapan al tema planteado no ampliaremos la idea sino simplemente plantearlo en función de la relevancia que este “narrar voces” adquiere en el autor.

propio de hablar: la musicalidad, el colorido, lo popular (...); de modo que realizó grabaciones de sus conversaciones en un dialecto de Río de Janeiro. La novela está escrita en ese dialecto y traducida luego *al argentino*, pero la lectura en argentino carece de todo ese costumbrismo, aquel color local; si Puig la escribió en portugués y luego la tradujo, fue porque ese texto necesitaba *la sangre*, que en el caso de la escritura, es la lengua.

Sus cuentos en italiano fueron escritos a pedido de la revista que iba a publicarlos y los guiones para el teatro y el cine en las lenguas requeridas para la escenificación. La elección de la lengua tuvo su origen en cuestiones relacionadas con el exilio político y la posibilidad de hacer conocer su literatura en los diferentes lugares en los que se encontraba y en la lengua propia de aquellos lugares, aunque no puede soslayarse la necesidad de utilizar recursos variados para *crear literatura*, y entre esos recursos aparece el de la lengua, ya sea por medio de traducciones, transposiciones o voces.

Witold Gombrowicz nació en 1904 en Małoszyce, Polonia, y murió en 1969 en Vence, Francia. Vivió en la Argentina desde 1939 a 1964, forzado por las circunstancias políticas en su país. Antes de llegar a Buenos Aires ocupó en Polonia un lugar destacado entre los escritores de vanguardia de la década del treinta. Dos de sus obras principales, la novela *Ferdydurke* (1937) y la pieza teatral *El casamiento* (1948) fueron reescritas por él mismo en español y conocidas en círculos literarios argentinos. La obra de teatro fue publicada en Buenos Aires antes de su aparición en polaco. Durante su permanencia en la Argentina escribió *Trasatlántico* (1953), *La seducción* (1960), también conocida por *Pornografía*, *Cosmos* (1964) y la mayor parte de su *Diario* (1953-1969). Respecto de esta última apareció una selección llamada *Diario Argentino*, editada en Buenos Aires, lo cual resulta extraño porque todo el diario es argentino y si bien una parte fue escrita luego de su regreso a Europa y durante varias páginas no se refiere a la Argentina, la razón de ser del *Diario* es la experiencia argentina. En la *Introducción* del libro de Patricia Willson, significativamente se lee:

En 1947, Editorial Argos de Buenos Aires publica la novela *Ferdydurke*, de Witold Gombrowicz. La gestación de esta versión en español del original escrito en 1938 ha sido vastamente difundida: al término de la Segunda Guerra Mundial, un grupo de bohemios se reúne con regularidad en torno del autor, exiliado en la Argentina desde 1939. A lo largo de varios encuentros en la sala de ajedrez de la confitería Rex, el grupo pergeña la traducción, resultado del conocimiento deficiente del español por parte de Gombrowicz y del desconocimiento del polaco por parte de los demás miembros del grupo. (...) 'en un café de Buenos Aires' es uno de los rasgos por los cuales, inconfundiblemente, se trata de un texto perteneciente a la tradición argentina.

Su relación con el medio intelectual argentino se manifestó en ciertos enfrentamientos con las poéticas porteñas predominantes: el cosmopolitismo recluido en *Sur* y los realismos tradicionales. Por otra parte su obra literaria se encontraba en pleno desarrollo: fue joven en Polonia y maduró en la Argentina, a pesar de la difícil situación de un escritor polaco en un país en el que permaneció durante largos años, cuyo idioma desconocía y tuvo que aprender compulsivamente. Pero Gombrowicz, en ocasiones, hablaba con los argentinos que frecuentaba, en

francés, como si fuera una figura de la nobleza, sabiendo él que sus interlocutores sabían de su inventado origen, pero usaba ese idioma como código de reconocimiento, aunque mantuvo una actitud de crítica y rechazo por ciertos ambientes culturales de los que sin embargo no pudo, al menos por un tiempo, prescindir¹⁸.

Vivió veinticinco años en la Argentina, pero de los primeros cinco años no se tienen referencias concretas. Editorial *Argos* publicó su novela *Ferdydurke* (versión en español) que fue un fracaso comercial. Esto tuvo su explicación, según lo manifestó el propio Gombrowicz en su *Diario*, en el hecho de que se trataba de un libro escrito por un extranjero no reconocido en París, y eso era lo esencial: “no reconocido en París”.

Ejerció influencia en varios autores argentinos posteriores (César Aira es uno de los tantos ejemplos que podrían citarse) y fue respetado por expertos y agudos lectores, también por escritores posborgeanos. Aún hoy es un escritor al que se accede poco y es más conocido su nombre que su obra. De hecho sus libros no se encuentran en ninguna librería, quizás la circunstancia de no pactar con las figuras nacionales tuvo este costo: un escritor más venerado que leído, más alzado como un estandarte sacralizado que considerado una experiencia deleitable.

Por otro lado, la situación de guerra (si bien a la distancia), sumada a las cuestiones políticas locales, no eran propicias para la recepción de una mentalidad tan extrema de vanguardia, sarcástica y ferozmente desmitificadora. Tal vez su exilio, más allá del exilio físico que le tocó atravesar, fue un exilio de ideas, poco convencionales para la época: prefería “lo bajo”, según sus propias palabras, y mantenía una oposición deliberada a los círculos intelectuales y políticos de Buenos Aires. Gombrowicz fue siempre un escritor y un hombre que no hubiera sacrificado su imaginación de ningún modo, ni siquiera por el precio de mantener una lengua, por eso puede adjudicársele cierta situación de semiorfandad lingüística, en el sentido de haber usado la lengua según la necesidad literaria para ser conocido en el lugar en que se encontraba.

Obras del autor: *Notas de una adolescencia* (1935), *Ivonne, princesa de Borgoña* (1935), *El casamiento* (1947), *Transatlántico* (1953), *La seducción (o Pornografía)* (1960), *Cosmos* (1964), *Opereta* (1973), *Bakakai* (1974), *Los hechizados* (1982), *L'histoire* (1977), *Recuerdos de Polonia* (1960-62), *Peregrinaciones argentinas* (1987), *Diarios 1 y 2* (1989), *Testamento* (amplía *Lo humano en busca de lo humano*, 1970) (1991).

Los autores que hemos seleccionado para este trabajo son plurilingües en su producción literaria. Victoria Ocampo realizó a través de *Sur* -revista y editorial- una invaluable tarea de difusión respecto de las tendencias literarias dominantes de su siglo, sobre todo europeas y norteamericanas, y fue responsable de numerosas traducciones. Experimentó las dos formas de plurilingüismo: intertextual e intertextual. Escribir en diferentes lenguas no fue una decisión sino una cuestión de identidad de clase sin ser por ello un rasgo de snobismo: el francés fue la lengua en la que aprendió a escribir siendo miembro de la clase oligárquica porteña.

Distinto es el ejemplo de Wilcock, quien emigró a Italia, tradujo algunos de sus textos al italiano y luego escribió directamente en esa lengua, recuperando la que pertenecía a su familia materna. De una niñez anglófona y una adolescencia francófona aderezada por una autodidáctica

¹⁸ De ellos se burlará sangrientamente en las páginas funambulescas de *Trasatlántico* donde algunos creen reconocer caricaturas en clave de personajes argentinos como Jorge Luis Borges y Arturo Jacinto Álvarez.

alemana, podemos concluir que para él escribir en español fue una elección, más que la supuesta fatalidad de las lenguas maternas. Sin duda la búsqueda de identidad, por encima de los intereses de mercado y notoriedad, es una de las marcas más fuertes de este escritor.

Un argentino, Héctor Bianciotti, aprendió francés por decisión propia –para relacionarse con figuras literarias significativas- y escribió en francés llegando a la *Academia de las Letras Francesas*. Es un escritor que diseñó una particular situación de escritura desde un afuera; una obra que se inscribe en la región que percibía como el lugar propio, el lugar que construía su identidad, inscribiéndose en la tradición de los escritores que abandonan el país, la lengua, o ambas, acogidos al ámbito propicio de un país y una lengua con las que se identifica totalmente. También Copi experimenta su tránsito hacia el francés refugiándose en esa lengua a tal punto de escribir sólo una obra en español, significativamente relacionada con la lengua de su infancia.

En el caso de Manuel Puig, el exilio, la condición de extranjero y la firme decisión de querer dar a conocer su literatura en otras culturas, fue el impulso para optar por la escritura en diversas lenguas.

Witold Gombrowicz, oscilando entre devotos admiradores y acérrimos enemigos y con un peculiar individualismo, utilizó la lengua española -en principio con ayuda, para las traducciones/autotraducciones de sus obras- según su necesidad literaria. Luego dispuso de dos lenguas y decidió cuál lengua emplear para poder inscribirse en la literatura.

En cuanto a la tensión modernidad /identidad que queremos relevar, sabemos que una de las olas más fuertemente modernizadora llegó a la Argentina con los barcos de la inmigración europea que proveyó de mano de obra barata a la incipiente industrialización del país, amén de su simultáneo cosmopolitismo. Por ello nos ha parecido importante remarcar cómo las elites criollas realizaron una apropiación de lenguas extranjeras que los aislaba en una identidad de clase. Sin embargo, hemos visto que el caso de Victoria Ocampo es significativo, porque llegó a forjar en español una de las revistas más relevantes de la cultura hispanoamericana durante varias décadas; marca de tensión indudable entre la modernización que traían los textos de los autores extranjeros traducidos en sus páginas, con la representativa identidad del propio nombre: *SUR*, localización geográfica y lingüística necesaria para el anclaje de un importante grupo cultural de la nación que se abría a inquietudes históricas, filosóficas y artísticas ecuménicas.

Respecto de los otros autores revisados podemos distinguir que en Wilcock la lengua fue una marca identitaria lograda en medio de las tensiones provocadas por la adaptación a países y lenguas diversas. En Bianciotti y Copi, la opción por la lengua francesa fue la de incluirse en una cultura que sentían propia y a la que por tanto decidieron entregar los frutos de su ingenio. En cambio en el caso de Puig y Gombrowicz, la elección de la lengua se encuentra más tensionada, de tal modo que se pueden observar intentos explícitos por armonizar ambas dimensiones: escribir en la propia lengua, traducir, usar otra lengua, inscribirse en la literatura, pensar en la identidad, acceder a la modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. *Revista Sur*, Cincuentenario, n° 348, enero-junio, Buenos Aires, 1981.
- Amícola, José; Speranza, Graciela (comp.). *Encuentro Internacional Manuel Puig*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.

- Appel, René; Muysken, P. *Bilingüismo y lenguas en contacto*. Barcelona: Editorial Ariel, 1996.
- Balderston, Daniel. “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”. *Revista Iberoamericana*, n° 125, octubre-diciembre, 1983, págs.743-752.
- Croce, Marcela. *Contorno, izquierda y proyecto cultural*. Buenos Aires: Colihue, 1996.
- Devés Valdés, Eduardo. (2000), *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad. Del Ariel de Rodó a la CEPAL,(1900-1950)*. Buenos Aires: Editorial Biblos, t.I.
- Fernández Moreno, César. *La realidad y sus papeles*. Madrid: Aguilar, 1967.
- Gramuglio, María Teresa. “Sur: construcción del grupo y proyecto cultural”. *Revista Punto de Vista*. Año VI, 17, 1983.
- Gramuglio, María Teresa. “Sur en la década del 30: una revista política”. *Revista Punto de Vista*, Año IX, 28, noviembre, 1986.
- Jitrik, Noé. *Historia crítica de la Literatura Argentina. La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000.
- Masiello, Francine. *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- Matamoro, Blas. “La Argentina de Gombrowicz”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 469/479, 1989, págs. 271-279.
- Ocampo, Victoria. “La hora de la verdad”. *Sur*, noviembre/diciembre, n° 237, 1955.
- Ocampo, Victoria. “Carta a Waldo Frank”. *Sur*, primavera de 1931, n° 1.
- Panesi, Jorge. *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2004.
- Saer, Juan José. “La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina”. *Revista Punto de Vista*, año XII, 35, septiembre-noviembre, 1989.
- Sarlo, Beatriz. *La máquina cultural*. Buenos Aires: Planeta, 1998.
- Warley, Jorge. *Vida cultural e intelectuales en la década del 1930*. Buenos Aires: CEAL, 1985.
- Willson, Patricia. *La constelación Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

TENSIONES ENTRE IDENTIDAD Y MODERNIZACIÓN EN LA ARGENTINA PERONISTA. EL ROL DINAMIZADOR DE EVA PERÓN

Nidia Burgos

Modernización e Identidad constituyen actualmente uno de los debates culturales centrales. Como señala Eduardo Devés Valdés¹, quien ha indagado este tema a nivel continental, el predominio de una u otra polaridad, ha constituido focos de gravitación desde los cuales se ha irradiado pensamiento ideológico. Por ello, el estudio de estos polos dinámicos de desarrollo cultural, permite introducirnos en el meollo mismo de sus vaivenes epocales.

José Luis Romero tratando de explicar la peculiar complejidad de las corrientes ideológicas en América Latina, comprobó que:

La religión del progreso triunfó en casi todos los países de América Latina y encumbró a la minoría que la sostenía. Con esto, el paternalismo, y con él todas las otras formas de vida y de pensamiento, propios de los ambientes rurales y tradicionalistas, sufrió un grave desmedro, sin que por eso desapareciera ni perdiera la adhesión de fuertes grupos que, un día, resurgirían para defender algunos de los elementos que integraban su concepción tradicional².

Así, el prestigio alcanzado por el mundo industrial impulsaba a las nuevas burguesías latinoamericanas a insertarse al proceso histórico modernizador. Por tanto condenaban como una verdadera rémora todo lo que se opusiera al desarrollo lineal y acelerado del mundo urbano. Así se plasmó una mentalidad burguesa que aspiraba al éxito económico y al ascenso social que cerró filas para que los beneficios del enriquecimiento no se extendieran. Es más, no desdeñaban la creencia en una especie de providencia profana que operaba sobre el conjunto y regulaba los ascensos sociales según el principio de la selección natural. Esta providencia no podía conocer la caridad, y de este modo, los sectores inertes de la sociedad -sectores medios y populares, pero también altos de las clases tradicionales-, que no fueron capaces de jugar decidida y audazmente la carta del triunfo económico y del ascenso social, resultaban deleznable para las nuevas burguesías³.

Por otra parte, el proceso de industrialización fue contemporáneo a la formación de la masa urbana y la esperanza de insertarse o de prosperar en la estructura de la sociedad normalizada, fue

¹ Devés Valdés, Eduardo. *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad. Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)*. Buenos Aires: Biblos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2000.

² Romero, José Luis. *Europa y las ideologías latinoamericanas*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1966, págs. 17-18.

³ Cfr. Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1976, pág. 312.

un agujijón para progresar individualmente. Muchos se sintieron atraídos por los más altos salarios industriales, y desechando las tareas rurales, mal renumeradas, fueron a conformar un vasto proletariado industrial. La mayoría buscaba insertarse trabajosamente en la clase pequeño burguesa, que a su vez los rechazaba, y a la que por desdén, agredían. Aquella masa informe y aún desorganizada, proveniente de los distritos obreros, de los barrios populares y de la pequeña clase media de la ciudad, fue la que protagonizó el 17 de octubre de 1945, que reclamó la libertad del entonces coronel Perón⁴.

Lejos del tradicional decoro proletario, de los obreros anarquistas y socialistas, esa colorida multitud, exhibió públicamente su presencia en el centro mismo de Buenos Aires. De ahí en más, aquel fenómeno de masificación exigente y bullanguera, retornaría regularmente a los festejos de las efemérides peronistas, constituyendo a la Plaza de Mayo en sitio paradigmático de su expresión y visualización⁵. De ahí que lo popular, expresado fundamentalmente en la presencia de los migrantes internos, a quienes se comenzó a llamar “cabecitas negras”, fuese visto como una amenaza por las otras clases sociales o por los disidentes al peronismo. Aunque el blanco de los ataques oficiales, lo constituían las clases altas, las clases medias más antiguas se sintieron igualmente amenazadas por este fenómeno popular, que irrumpía de la periferia al centro.

La Argentina de las primeras etapas peronistas presentaba un incipiente desarrollo capitalista en medio del subdesarrollo, con una relativa prosperidad en medio de la miseria y el hambre, con zonas avanzadas en medio del retraso, con una cultura refinada en medio del analfabetismo. En aquel contexto de transición, Juan José Sebreli⁶ señaló muy bien el importante papel que le cupo a Eva Perón, como figura modernizadora de los papeles tradicionalmente adjudicados a su género. Es nuestro interés remarcar también el énfasis identitario que tuvieron muchos de sus gestos personales como asimismo sus acciones políticas. Si consideramos la polaridad inferioridad/expresión, vemos que ésta se puede articular con lo identitario, pues: “La expresión puede entenderse como la forma de una identidad madura, autónoma y libre”⁷. De hecho, con la autorrealización, las mujeres logran su expresión y con ello rescatan su identidad, por sobre la inferioridad que históricamente les adjudicaron.

Eva Perón fue, entre otras mujeres que no alcanzaron su nombradía pública, salvo tal vez Alicia Moreau de Justo, la primera en asumir ostensiblemente el poder de su género en la dimensión política. Y como bien señala Sebreli:

A Eva Perón le tocó vivir, hasta sus últimas consecuencias, el momento de transición de la sociedad agropecuaria patriarcal, precapitalista, hacia una sociedad industrial, capitalista, burguesa aún no del todo realizada. (...) Esbozó en forma rudimentaria las características de la mujer nueva a la que ella misma, con su acción política,

⁴ AA.VV. *El 17 de Octubre de 1945*. Juan Carlos Torre compilador, Buenos Aires: Ariel/Compañía Editora Espasa Calpe Argentina, 1995.

⁵ Plotkin, Mariano. “Rituales políticos, imágenes y carisma: La celebración del 17 de Octubre y el imaginario peronista 1945-1951”. En: *El 17 de Octubre de 1945*. Juan Carlos Torre compilador, Buenos Aires: Ariel/Compañía Editora Espasa Calpe Argentina 1995, págs. 171- 217. Ver también Rivière, Claude. *Les Liturgies Politiques*. París: Flamarion, 1988.

⁶ Sebreli, Juan José. *Eva Perón, ¿aventurera o militante?* 2da. ed., Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1966.

⁷ Devés Valdés, Eduardo. *op. cit.*, pág. 251.

contribuyó a hacer surgir. En la medida en que se transformó a sí misma, transformó, quiérase o no, a las mujeres de su país⁸.

Cuando en 1935, a la edad de quince años, Evita llegó a Buenos Aires desde el mundo pacato, chismoso y cerrado de los pueblos bonaerenses, en su caso, Los Toldos y Junín, (ambiente que tan bien supo describir Manuel Puig en *La traición de Rita Hayworth*, recordando su General Villegas natal), se encontró de golpe con la gran ciudad que comenzaba a industrializarse y simultáneamente a masificarse. Aquél era un mundo abierto a la posibilidad de forjarse una vida independiente. Y Evita en su vulnerable situación desprotegida, estaba libre de las ataduras de un hogar consolidado y de cuidados exigentes. Al fin, estaba en mejores condiciones para independizarse de papeles domésticos, de pequeña empleada o de maestra, que las mujeres burguesas. (Recordemos que la rebeldía de Victoria Ocampo sólo tuvo un “hasta aquí”: su vocación de actriz).

El teatro comercial y de variedades ofrecía, a la minoría que lograba hacer carrera, una posibilidad de independencia y si alcanzaban el éxito, de fama, riquezas y de convertirse en el ideal de otras jovencitas soñadoras.

Como señala Sebrelí “su profesión de actriz fue suficiente para que el prejuicio pequeño burgués la vinculara con la prostitución más o menos velada”. Pero las terribles ofensas que se le endilgaron, resultaron para sus seguidores “el reconocimiento de que el peronismo era efectivamente la redención de todos los pasados, que los valores caducos de una sociedad tradicional habían sido realmente subvertidos”⁹.

Según Giulia Colaizzi¹⁰ hablar de “género” no significa necesariamente tener que centrarse en lo particular (el estudio de tal o cual libro escrito por una mujer, más o menos reconocido y aceptado) sino enfrentarse a cuestiones más generales de interpretación e inscripción cultural y de práctica social y política.

En los años en que Evita meteóricamente ascendió desde una posición marginal y depreciada del campo social (actriz de segunda línea), hasta recibir honores funerarios únicos, irrepetibles e impensados para una mujer que no era jefe de estado, el tipo deseable de feminidad que exigía la época, era funcional a la división jerárquica de la sociedad, en la que regía la división de género, a la que se subordinaban todas las demás diferencias sociales, separando a las mujeres de las alianzas socio políticas.

Lo importante, es que Eva ingresó al mundo masculino de la política, reafirmando su diferencia genérica. Su iconografía política lo prueba: su elegante y femenina indumentaria, sus alhajas, su prolijo peinado, sus cuidadas manos y el estatus de esposa del presidente, la convirtieron en una figura femenina emblemática. Fue ocupando espacios históricamente destinados a los hombres, pero sin deponer los signos de su género. Con el tiempo, también iría apartando lo meramente ornamental para adoptar un estilo práctico y sobrio, y por lo mismo, elegante e intemporal.

⁸ Sebrelí, Juan José. *op. cit.*, pág. 115.

⁹ Sebrelí, Juan José. *op. cit.*, págs. 52 y 55.

¹⁰ Colaizzi, Giulia; Violi, Patrizia y Brawer, Anna. *Feminismo y teoría del discurso*, Giulia Colaizzi editora, Madrid: Cátedra, 1990.

José Luis Romero señalaba que la burguesía próspera creía “en una especie de providencia profana que regulaba los ascensos sociales según el principio de la selección natural”¹¹, y muchos años después, sería ratificado por Pierre Bourdieu¹² quien también agregó que la burguesía considera que sus gustos provienen de cualidades espirituales o artísticas que le son propias, y no de un aprendizaje desigual en el medio social. Señaló además que la estética del gusto medio se distingue por utilizar procedimientos inmediatamente accesibles, facilitando al público masivo su identificación.

Nosotros consideramos que Evita, entre 1937 y 1944 realizó una “apropiación generadora”¹³ de lo que se consideraba patrimonio de una clase social alta y media alta y lo que es más importante, lo refuncionalizó.

Si analizamos por ejemplo una entrevista que Evita concedió a la revista *Radiolandia* el 23 de diciembre de 1944¹⁴, podremos observar que en las diversas fotografías que le toman, lejos de dar una imagen frívola, reproducen a una bella dama tal vez demasiado elegante para estar “entrecasa”: vestida de largo, aparece en el despacho de su departamento, sentada ante un gran escritorio fingiendo leer. En otra toma, aparece tocando el piano y en otras, junto a importantes cuadros o de pie con un libro en la mano. El relato periodístico completa las imágenes “Muchas de las horas de cada mañana las dedica a lectura de clásicos y modernos. Su biblioteca es una de las más completas entre las de artistas criollos” Y tomando el estilo de un folletín que narra las vicisitudes de una *self made woman*, agrega: “por la vía de su empeño llegó al triunfo [ya dirigía su propio elenco en Radio Belgrano, donde las “sugestiones musicales” estaban también bajo su dirección] y a ser una excelente pianista”. Sus preferencias coincidían con las de la cultura de masas: “Chopin y Debussy, en lo clásico, en lo popular, música folklórica”.

La inmediata accesibilidad de Chopin y Debussy y los signos externos de distinción le otorgaban legitimidad cultural frente al público de *Radiolandia*. Las referencias a la cultura legítima que encierra esta “presentación pública” inclinan y autorizan al público al que está dedicada, a confundirla con ella.

Primera alumna de un maestro brillante, Juan Domingo Perón, sabía recordar las lecturas que él le comentaba y las anécdotas que él mismo utilizaba como ejemplos.

Perón y Eva Perón hablando en un lenguaje emocional llegaron a zonas donde hasta entonces, no había llegado ningún otro político ni aún Irigoyen, pero, al mismo tiempo, les proporcionaban los rudimentos de un lenguaje racional, técnico, adecuado a la sociedad industrial que se estaba creando. Esa mezcla rara de primitivismo y modernismo, de magia y racionalismo no es sino un reflejo de la industrialización de una sociedad atrasada¹⁵.

¹¹ Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, op. cit., pág. 312.

¹² Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1999.

¹³ En teatro se habla de “apropiación productiva” cuando un texto dramático o un texto espectacular generan nuevos textos. Nosotros decimos que Evita realizó una “apropiación generadora” al utilizar actitudes y formas de la alta cultura y las hizo fluir y circular como modelo alcanzable por las mayorías. Al hacerlo refuncionalizó gestos vacíos, los puso a servir pedagógicamente.

¹⁴ Véase Cortés Rocca, Paola y Kohan, Martín. *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.

¹⁵ Sebrelli, Juan José. op. cit., pág. 100.

El discurrir político de Eva se alimentaba por un lado de un núcleo de saberes adquiridos en el mundillo teatral: Dostoyevski, Lenin, psicoanálisis, literatura social, novela francesa, los temas de los libretos históricos sobre sus heroínas del éter: Lady Hamilton, Madame Chiang Kai Shek, María Estuardo, Madame Lynch, la Waleswska¹⁶, etc, y por otro, de ideas y posiciones progresistas en el campo social.

Las clases que ella dictó en La Escuela Superior Peronista¹⁷, demuestran que no poseía conocimientos sistemáticos, sin embargo, recurría constantemente a anécdotas y proverbios históricos, que develan un conocimiento de oído y no de lecturas. En aquellas clases, reiteraba conceptos, volvía al punto, reconvenía para adoctrinar. Denotaba un rechazo al pensamiento crítico e incitaba a movilizar una fe ciega, un fanatismo absoluto, no en la doctrina que pretendía enseñar, sino en el líder que buscaba entronizar.

Un pensamiento desarrollado de aquel modo, no podía sino exasperar a quienes provenían del mundo académico (que defiende el pensamiento crítico) o del rigor intelectual (Martínez Estrada). Ella representaba las fuerzas ciegas del fanatismo (lo torpe, lo llamó Ezequiel Martínez Estrada¹⁸).

Pero justamente por las particulares características de su personalidad y su discurso, ella fue el agente propiciador de una fluencia circulante entre alta y baja cultura, Por ejemplo, al conocer el confort y la belleza de las viviendas ricas, procuró otorgárselas a los hogares de tránsito, al Hogar de la Empleada, a los internados de niños y de madres solteras, a los hogares de ancianos y a los hoteles sindicales. Patentizó el ingreso de los bienes de la cultura a los desposeídos y los arengaba en un esquema discursivo más próximo al folletín que a la lógica política.

El léxico, el intimismo, el tenor sentimental y la pasión del folletín, aclaran y vuelven fuertemente movilizador el mensaje de Eva Perón¹⁹. El contenido netamente afectivo de sus expresiones políticas las convertía en discursos amorosos para sus amados “grasitas”, al tiempo que eran diatribas fustigantes contra el resto. Ese fue el enlace de sus discursos políticos con aquellos géneros menores: el folletín, el radioteatro y sus heroínas clásicas: la esposa abnegada y la madre sufrida. Evita, sin renunciar a su juventud y a su belleza asumió la maternidad simbólica de los humildes, llegando a convertir su cuerpo, cuando la enfermedad lo estraga, en altar sacrificial.

Hasta la aparición de Eva Perón en el espacio político argentino, la mujer era una ausencia, estaban reprimidas y no representadas en ese orden. Eva convirtió a las mujeres, de meros integrantes de la estructura social, en elementos activos de aquella.

Por el fuerte liderazgo que adquirió sobre las masas y por el poder que de hecho tuvo, rompió los moldes que hasta entonces cercaban al género y anticipó el modelo de la mujer por venir: económicamente independiente, tanto o más trabajadora que el hombre, con ganas de capacitarse y competir en todos los campos, insumisa, dinámica, coqueta y eficaz.

Por ello consideramos que lo fundamentalmente modernizador del peronismo fue el cambio social que impulsó en el corto plazo de una década.

¹⁶ Sebrelí, Juan José. *op. cit.* Ver también Posse, Abel. *La pasión según Eva*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994.

¹⁷ Perón, Eva. *Historia del Peronismo*. 1ra. Ed. 1951, Buenos Aires: Editorial Volver, 1987.

¹⁸ Martínez Estrada, Ezequiel. *¿Qué es esto? Catilinaria*. Buenos Aires: Lautaro, 1956.

¹⁹ De Ipola, Emilio. *Ideología y discurso populista*. México: Folios, 1982.

La mayor prosperidad que otorgaba el pleno empleo²⁰, el incremento sustancial de los salarios, las conquistas sociales como vacaciones, jubilaciones, pensiones a la vejez y a la invalidez, sumadas a que el poder adquisitivo de los salarios permitió a los jefes de hogar hacerse cargo totalmente de las necesidades de su familia, convirtió a las mujeres en reinas del hogar, pues no tenían obligatoriamente que salir a trabajar. Además, la fácil adquisición de electrodomésticos, les permitía abandonar la sacrificada vida hogareña de sus antecesoras. Por otra parte, la mayor escolarización de las mujeres, redundó en una ampliación del público lector de revistas, especialmente las de contenido “femenino”. Se consolidó un público de “familias” que asistían al teatro, al cine, a confiterías con “salón familiar” y que también concurrían masivamente a los balnearios y lugares turísticos donde se habilitaron numerosos hoteles sindicales.

El incremento del número de asalariados, la creación de nuevos sindicatos que propulsaron el desarrollo y el poder del sindicalismo, la redistribución de los ingresos y los bienes públicos: salud, educación, turismo, protección a la madre soltera, al huérfano y a los ancianos, provocó un fuerte aumento de la autoestima de las clases antes marginadas y la aparición de un sentimiento de pertenencia a una Argentina más igualitaria.

El peronismo promovió una democratización del bienestar, sin precedentes en América Latina, lo que derivó en una masiva modernización de las costumbres. Las nuevas mayorías asimilaron ideales y costumbres netamente urbanos, en un brevísimo plazo. La radio, el cine, las revistas y la propaganda oficial, acercaron a las masas proletarias un modelo de vida familiar burgués al que entonces podían tener acceso.

Personajes de fuerte incidencia en el mundo rural, como la curandera, el hechicero, la comadrona, fueron rápidamente sustituidos por el acceso a una medicina profesional de excelencia que asistía a sus pacientes en forma gratuita en modernos centros de alta complejidad, en higiénicos dispensarios, salas de primeros auxilios y consultorios itinerantes.

En Europa, el proceso de transformaciones estructurales que provocó la industrialización creciente y la consiguiente aparición de la masificación, se hizo lenta y gradualmente en el plano de las instituciones, los consumos y la movilidad social, lo que determinó una modificación de la sociedad menos traumática para los grupos establecidos en las estructuras de poder y de prestigio. En la Argentina peronista, en cambio, el tono desafiante con que se implementaron las reformas sociales desde el Estado, especialmente en el discurso de Eva Perón, adquirieron la forma de una reparación histórica de los humillados.

Se incrementaron los servicios sociales que otorgaban los sindicatos a sus asociados y la Fundación Eva Perón, respondía a los requerimientos médico asistenciales de los más desposeídos, sin descuidar a los de las más apartadas regiones del país. Prótesis dentales, sillas de rueda, máquinas de coser que otorgaban a mujeres solas una herramienta de trabajo, casas, empleos, créditos, dinero, ropa, útiles escolares, becas, calzado, alimentos, y un vasto etcétera, llegaban a través del asistencialismo de la Fundación. Por primera vez, y nunca más desde entonces, el pueblo tuvo quien respondiera en forma directa a sus demandas.

La inclusión de una parte del cuerpo social antes excluido, que hasta entonces había aparecido sólo ocasionalmente, por ejemplo en el sepelio de Hipólito Yrigoyen, tal como lo registró

²⁰ Ver Torre, Juan Carlos y Pastoriza, Elisa. “La democratización del bienestar”. **En:** *Nueva Historia Argentina*, tomo 8, *Los años peronistas (1943-1955)*. Director del tomo Juan Carlos Torre, Buenos Aires: Sudamericana, 2002, págs. 257-312.

el ojo escandalizado de Federico Iburguren: “un lúgubre candombe, extraordinariamente pintoresco, (...) tropa desatada de primitivos, turba sin origen.”²¹; a través del policlasista movimiento peronista, ingresó plenamente para constituir la Argentina moderna.

Hacia el triunfo del peronismo en 1945, las redes del urbanismo se extendían por todo el territorio. Unido a ello, la expansión de los medios de comunicación, colaboró en un importante proceso de homogeneización cultural. Las redes de radios capitalinas extendían su influjo al interior por medio de transmisiones en cadena y en las ciudades más importantes de provincia, el auge de la radio y posteriormente, la proliferación de cines que ofrecían filmes nacionales, fueron un elemento primordial en la cultura de la época. La radio, junto a los mensajes de Perón y Evita, difundió la ideología justicialista, las competencias deportivas, el radioteatro y a los cantantes y músicos populares. Esto generó una sólida identificación nacional en todo el territorio con los logros modernizadores de la capital.

Sumado a esto, las ciudades ofrecían permanentes oportunidades de trabajo, lo que generó la fluencia de una migración interna, que en la medida de sus crecientes oportunidades, fueron adquiriendo lotes en las periferias capitalinas y accediendo a créditos para viviendas; por consiguiente, abandonando las tareas rurales que también, cada vez más, utilizaban modernas maquinarias: tractores, cosechadoras, enfiardadoras, esquila eléctrica, etc. (En 1947, Evita se asombró, en su viaje por España, del atraso del agro español).

El peronismo logró impulsar muy bien la industria liviana. La participación de la industria manufacturera en el PBI (Producto Bruto Interno) en 1945 superó por primera vez en la historia argentina a la del sector agropecuario²².

Y si bien Perón no pudo llegar a concretar su sueño de desarrollar la industria pesada, se realizaron sin embargo, ingentes esfuerzos para construir una industria armamentística moderna²³, para lo cual creó en 1941 la Dirección General de Fabricaciones Militares, mientras el Instituto de Aerotécnica de la Fuerza Aérea, procuraba desarrollar una industria de aviación militar. Uno de sus más altos logros fue el prototipo del primer avión caza argentino de reacción, denominado Pulqui II.

Otro elemento fuertemente modernizador fue la aprobación de la ley 13010 que establecía el sufragio femenino y que otorgaba también a las mujeres la posibilidad de ser elegidas para desempeñar cargos públicos.

Cabe acotar sin embargo, que el peronismo confirmó y dio respaldo asistencial y jurídico a los roles femeninos tradicionales de esposa y madre. Tal como hemos señalado más arriba, le otorgó las suficientes condiciones materiales para retenerla en el hogar, sin necesidad de ejercer trabajos remunerados extradomésticos. Pero la creación de la Fundación Eva Perón en 1948, entidad de la que ella estuvo al mando totalmente, demostró la capacidad ejecutiva de la primera dama, que motivó imitaciones. Aquella capacidad la extendió en la concreción del ala femenina del Partido Peronista. Evita personalmente seleccionó a veintitrés censistas, que recorrieron el país para abrir unidades básicas del partido, que funcionaban como centros políticos, culturales, asistenciales

²¹ Citado por Torre y Pastoriza: *Ibid.*, pág. 259

²² Gerchunoff, Pablo y Antúnez, Damián. “De la bonanza peronista a la crisis de desarrollo”. **En:** *Nueva Historia Argentina*. tomo 8, *Los años peronistas (1943-1955)*. Director del tomo Juan Carlos Torre, Buenos Aires: Sudamericana, 2002, págs. 125-206, pág. 129.

²³ Potash, Robert. “Las fuerzas armadas y la era de Perón”. **En:** *Nueva Historia Argentina*. tomo 8, *Los años peronistas (1943-1955)*. Director del tomo Juan Carlos Torre, Buenos Aires: Sudamericana, 2002, págs. 79-124.

y de promoción femenina. (Recordemos que en los años cuarenta sólo España contaba con una organización política femenina).

Tal como reconoce Marysa Navarro, la adopción de la ley 13010, inició el proceso que permitió la incorporación de casi la mitad de la población adulta a la vida política del país. Además, la participación de miles de mujeres en la organización, dirección y funcionamiento de las unidades básicas, fue una experiencia positiva para ellas, como lo fue también el ingreso de cuarenta y cinco mujeres al Congreso Nacional. “Pasarían muchos años antes de que todos los partidos políticos argentinos, abrieran sus puertas de para en par a las mujeres y les permitieran ocupar puestos directos en las listas electorales”²⁴.

La avanzada abierta por Evita es indudable. Más allá de las anteriores propuestas socialistas para que las mujeres también votaran, fue el gobierno peronista quien lo concretó y Eva Perón, mediante la creación del ala femenina del partido peronista, quien imbricó a las mujeres en las estructuras del poder del Estado moderno.

En cuanto a los aspectos identitarios durante la década peronista, algunos se determinaron en general en sus aspectos negativos²⁵, por ejemplo, conformó una Universidad reticente a la innovación y sin libertad de expresión. De hecho, en 1947 los rectores eran designados por el Poder Ejecutivo y los decanos por los rectores.

Tampoco los políticos y sus partidos hallaban un lugar legítimo para ejercer la oposición. Al identificar lo nacional exclusivamente con el justicialismo²⁶, el peronismo condenaba no sólo al comunismo sino a todos los signos políticos, pues “Todo círculo político es antipopular y, por lo tanto, no es justicialista” [2º verdad del Justicialismo].

Por otra parte, conservadores tradicionales o católicos recalcitrantes, dirigían la enseñanza o integraban el aparato judicial.

Las características sobresalientes del afán identitario: la reivindicación de lo propio o autóctono, siguiendo arquetipos de su propia cultura e historia, cerrándose en lo posible a lo foráneo, destacando la independencia y la búsqueda de un destino autónomo, fueron de hecho el programa justicialista. La identificación del líder con la Nación misma, llevó a que la propaganda del partido compusiera en el proceso eleccionario de 1946, el eslogan Braden o Perón, siendo Braden el embajador norteamericano que representaba los intereses del país del Norte.

En 1947 se fijó la emblemática fecha del 9 de julio para rubricar, nuevamente en Tucumán, un acta de emancipación económica del país, liberándolo del dominio del “capitalismo foráneo”²⁷. De hecho, el lema del partido era “una Nación socialmente justa, económicamente libre y políticamente soberana”

También en orden a la soberanía de tipo cultural, dispuso medidas que en su momento resultaron muy antipáticas para grandes sectores, como la obligación de las radios de emitir un

²⁴ Navarro, Marysa. “Evita”. **En:** *Nueva Historia Argentina*. tomo 8, *Los años peronistas (1943-1955)*. Director del tomo Juan Carlos Torre, Buenos Aires: Sudamericana, 2002, pág. 354.

²⁵ Ver Sigal, Silvia. “Intelectuales y Peronismo”. **En:** *Nueva Historia Argentina*. tomo 8, *Los años peronistas (1943-1955)*. Director del tomo Juan Carlos Torre, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, págs. 481-522.

²⁶ Ver “Movimientismo”. **En:** Sebreli, Juan José. *Crítica de las Ideas Políticas Argentinas*. 3ra. ed., Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

²⁷ Altamirano, Carlos. “Ideologías políticas y debate cívico”. **En:** *Nueva Historia Argentina*. tomo 8, *Los años peronistas (1943-1955)*. Director del tomo Juan Carlos Torre, Buenos Aires: Sudamericana, 2002, págs. 207-256, pág. 234.

mayoritario porcentaje de música nacional, pero en el que desgraciadamente también intervenían algunos funcionarios, corrigiendo el lenguaje lunfardo de los tangos, deformándolos con falsos cultismos.

La época vivió el auge del revisionismo que reivindicó a Rosas y en general a los caudillos federales. Aunque a la hora de designar los ferrocarriles nacionalizados se los bautizó con los nombres de los próceres tradicionales.

En junio de 1946 Perón se encontró con un buen rendimiento agrícola-ganadero, pero vio que no tenía máquinas, y entendió que la Argentina debía entonces romper una política de aislamiento para intercambiar sus producciones. Hubo un intenso debate parlamentario pues la mayoría consideraba que estos propósitos revelaban una claudicación del gobierno, respecto de sus iniciales proclamaciones antiimperialistas²⁸. El oportunismo político de Perón supo ser bastante resistido, pero indudablemente, su astucia le señalaba qué hacer de acuerdo a la modificación de los acontecimientos, a nivel mundial. En 1945 había firmado la declaración de guerra a las potencias del Eje y una delegación argentina había participado en las sesiones inaugurales de la ONU. De este modo, logró en 1946 la reinserción internacional, llegando incluso a establecer relaciones con la Unión Soviética.

La garantía de independencia política y de soberanía económica, el peronismo orgullosamente la basaba en su autóctona creación de una “Tercera posición justicialista argentina” que colocaba la soberanía de las naciones al servicio de la humanidad, creando la conciencia de que el hombre está por encima de las ideologías y sosteniendo la justicia social en cada Estado. Perón la definía como un sistema cooperativo de gobierno mundial, una economía social que se logra, poniendo el capital al servicio del trabajo y teniendo a la justicia social como garantía de paz interna.

Haciendo un balance de los intensos diez años de los dos primeros gobiernos de Perón, podemos concluir que la ideología peronista fue identitaria, pues al ser una ideología movimientista creía expresar al pueblo y a la nacionalidad, claro que como dice Sebreli, “en esa búsqueda de la unanimidad de la identidad nacional, logró lo opuesto, (...) no sólo quedaba deslegitimada la oposición, sino también la discusión interna en el partido”²⁹. Pero al menos, sus planteos teóricos eran antiimperialistas, luchaba por la soberanía económica y predicaba “una filosofía de vida simple, práctica, popular, profundamente cristiana y humana” [14° verdad peronista]

En cuanto a su accionar, concretó hechos absolutamente modernizadores, que perduraron en el tiempo, fundamentalmente, haber logrado la integración de las masas a la vida política argentina. Ya ningún gobierno posterior podría ignorar a la multitud de hombres y mujeres que habían adquirido, durante aquellos años, sentido de autoestima y derechos de pertenencia a la Nación.

²⁸ Paradiso, José. “Vicisitudes de una política exterior independiente”. **En:** *Nueva Historia Argentina*. tomo 8, *Los años peronistas (1943-1955)*. Director del tomo Juan Carlos Torre, Buenos Aires: Sudamericana, 2002, págs. 523-572.

²⁹ Sebreli, Juan José. *Crítica de las ideas políticas argentinas*. [s.l.]: [s.n.], 2002, pág. 120

ESCRITURAS, REESCRITURAS Y TENSIONES. EL SARMIENTO DE MARTÍNEZ ESTRADA

Mariel Rabasa

La validación de las obras de los grandes autores –como el caso de Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964)- reside en su perdurabilidad. Por esta razón debe seguir estudiándose a la luz de las incitaciones críticas recientes que en este caso devienen en cuestiones geneticistas. A partir de los pre-textos¹ que obran en la *Fundación Martínez Estrada*² y de los artículos y obras editadas del autor, podemos observar no sólo el proceso mismo de escritura sino las tensiones que conllevan las reescrituras.

Focalizarnos en los estudios geneticistas, supone distinguir entre la experiencia de la creación tal como es vivida por el escritor y las huellas de esa actividad tal como se presentan en los manuscritos del autor, en los libros que se encuentran en su biblioteca personal con marcas de sucesivas lecturas y en sus papeles mecanografiados y corregidos. En este sentido, la crítica genética instaura una nueva mirada sobre la escritura y se construye como disciplina teniendo como objeto de análisis crítico las transformaciones de los manuscritos de autor, es decir, la escritura en proceso.

A partir del tratamiento de estos documentos nos posicionamos en un lugar de tensión entre dos opuestos: el análisis material de los manuscritos y la interpretación intelectual del pre-texto, por tal motivo la crítica genética se encuentra circunscripta por los límites materiales, empíricos e históricos que impone su objeto, es decir, que depende de la existencia de marcas escritas para realizar su análisis de la génesis. Describir, analizar e interpretar el material hallado en la *Fundación Ezequiel Martínez Estrada* coincide con la idea de Bourdieu (1995) acerca de la interpretación que se hace de las obras como objetos culturales ya que supone dar cuenta de su avance y de su construcción, y rescatar la fuerza explicativa de los pre-textos y las distintas versiones de un texto cuando este se entiende como un trayecto de posibilidades dentro de un campo cultural. En este sentido adherimos a las ideas de Éliada Lois (2001) para quien la fase heurística del análisis geneticista reconstruye las historias de las transformaciones en la escritura, y en la fase hermenéutica, intenta desentrañar las distintas lógicas que preceden la convergencia

¹ El término pre-texto es una adaptación de *avant-texte*, concepto fundador de la crítica genética, propuesto por Jean Bellemin-Noël, 1972. Alméth Gresillon (1994) lo define como “ensemble de tous les témoins génétiques écrits conservés d’une oeuvre ou d’un projet d’écriture, et organisés en fonction de la chronologie des étapes successives”. Para Derrida (1995) los pre-textos son “un estado de escritura que precede al establecimiento legal de la publicación”. El término abarca también textos publicados que son reformulados en publicaciones posteriores, tal el caso de artículos, cuentos o adelantos de novelas que son incluidos en libros o vueltos a publicar. En estos casos se cumplen las condiciones señaladas por los geneticistas en el diálogo con Derrida (1995), en cuanto a intervención crítica que los identifique como pre-textos, y a la vez hay un cambio en el “establecimiento legal” en tanto el estatuto textual cambia (las leyes de protección del libro son específicas y diferenciadas de la protección de publicaciones periódicas).

² Situada en la intersección de las calles Salta y Avda. Alem de la ciudad de Bahía Blanca

productiva que ningún discurso crítico puede aisladamente interpretar: esta es la finalidad de nuestras indagaciones en torno a la obra de Ezequiel Martínez Estrada. Se trata de saber qué posibilidades pueden abrir los manuscritos y los pre-textos de una obra: comparándolos, se podrá ver de qué modo y acaso en qué sentido o en qué proporciones los elementos puestos en juego se modifican en un claro ejercicio metalingüístico y ahí establecer una reflexión sobre lo que pudo haber intervenido para tal modificación. De este modo, el estudio de un caso particular de escritura en un autor fundamental para pensar la tradición ensayística argentina, mostrará en este caso algunas tensiones, entre ellas, la tensión entre *modernidad e identidad*.

Teniendo en cuenta el carácter de la producción de Martínez Estrada, trabajamos con un corpus determinado de papeles y ediciones depositados en la *Fundación Ezequiel Martínez Estrada*, muchos de los cuales poseen marcas autógrafas o apógrafas³. Organizamos el trabajo a partir de su ensayo *Sarmiento*, al que consideramos axial en el pensamiento martinezestradiano, tal como lo manifestara en su momento José Luis Romero (1947: 197):

un acontecimiento de importancia en la vida literaria argentina, y acaso trasciende sus límites para alcanzar repercusión en otros ámbitos. Si el autor es, sin duda alguna, una de las figuras más importantes de nuestras letras, el tema es de los que interesan más profundamente a los argentinos (...)

Martínez Estrada realiza la reescritura de *Sarmiento* sobre la edición de Argos de 1946. Para determinar la tensión presente en ese ensayo debe iniciarse el análisis estableciendo el recorrido textual del *Sarmiento* desde sus primeras formulaciones en el artículo de 1931, considerado como pre-texto⁴ hasta la edición póstuma de 1969 realizada por el editor Enrique Espinoza según indicaciones del autor⁵ y anotaciones inéditas.

El libro es un estudio de la figura de Sarmiento y al mismo tiempo un análisis en profundidad del cuerpo social argentino destinado a retratar la fisonomía del país según sus rasgos más persistentes y característicos. Las ideas axiales sobre las que se apoya Martínez Estrada recogen el contraste conceptual -iniciado por Sarmiento- de *civilización* y *barbarie*, pero el santafesino reformula la oposición sarmientina, complejizando sus términos. Martínez Estrada proyecta estas cuestiones sobre el panorama más amplio del mundo hispano, enlazando la dinámica histórico-social argentina con la española, trayendo con esto el planteamiento de ciertas circunstancias contemporáneas. Martínez Estrada retoma a Sarmiento pero lo relee transpuesto al pesimismo. En su texto los argentinos ya no somos un pueblo que viene de la barbarie y va hacia el progreso de la civilización, sino un pueblo bárbaro por nuestra historia y por nuestra situación en la sociedad. Christian Ferrer en el prólogo a la edición del *Sarmiento* de Beatriz Viterbo, dice:

³ Autógrafo: escrito manuscrito del autor. Apógrafo: escrito manuscrito de desconocido.

⁴ Cf. nota 1

⁵ Enrique Espinoza es el pseudónimo de Samuel Glusberg (1898-1987). Fue narrador, ensayista y editor. Fundó y dirigió las Revistas: *América* (1919), *BABEL* (1921), *Cuadernos de Oriente y Occidente* (1927) y *La vida Literaria* (1929). Su labor de editor lo hermana con figuras de su generación, especialmente con Martínez Estrada y Luis Franco. Es editor de *BABEL* (Biblioteca Argentina de las Buenas Ediciones Literarias). Las ediciones se caracterizan por su pulcritud y bajo costo. En 1924 refugia su identidad en Enrique Espinoza.

Martínez Estrada pasa revista a la enorme obra de Sarmiento, lo relee, identifica lo que era fruto del talento pensativo y de la buena vista y desestima lo que había sido fruto de la obsecación estéril y, consecuentemente, fenómeno desfigurado. Justamente, por no estimar al bronce bruñido puede poner a prueba la obra sarmientina o, lo que es igual, puede analizar a contrapelo a la Argentina de mitad del siglo XX... (11)

El trabajo de escritura del *Sarmiento* responde, tanto como el libro mismo, a la forma de ensayo, entendiendo por tal, aquella forma discursiva en prosa que pertenece a la literatura de ideas, “de carácter no ficcional, que da cuenta de la reflexión fundamentada, responsable y con voluntad de estilo de su autor sobre algún estado del mundo” (Weinberg, 2007: 270). El concepto de mundo de cada escritor se va formando sobre el asentamiento de experiencias personales y de apoyos librescos: basta con una mirada concienzuda a la biblioteca personal del autor y hojear las páginas de determinados libros para observar el recorrido del autor en la lectura y relectura de distintos ensayos de otros autores sobre los que escribe. En este caso sirvan de ejemplo libros que aparecen en la biblioteca personal del autor: el *Facundo* de Sarmiento que contiene marcas autógrafas en lápiz suave, u otro *Facundo* de Sarmiento con marcas en las notas en lapicera azul y en lápiz, o *Recuerdos de provincia*, también de Sarmiento, con marcas en lapicera azul, y otra edición del mismo texto pero de diferente editorial, en este caso con marcas realizadas en lápiz⁶.

Martínez Estrada, al estudiar la literatura de Sarmiento, identifica la historia con la biografía. Es decir, convierte a ciertos hombres en *claves* de la historia argentina, y toma incluso, los sucesos personales como marcas de los signos del país. Fijar su conciencia en un lugar y en una época, es la matriz que determina el ángulo desde donde se sitúa para juzgar las experiencias históricas y personales que de una u otra forma han provocado la trayectoria. Martínez Estrada es capaz de plasmar esto en un ensayo y el *Sarmiento* es una muestra de ello.

Si tenemos en cuenta específicamente las particularidades del ensayo, y desde la perspectiva de la crítica genética, podemos decir que lo que lee, relee y reescribe Martínez Estrada es a Sarmiento como ensayista. Así, el punto de vista del autor pone en evidencia su perspectiva particular y su relación -fuertemente personalizada- con la materia del mundo que trata. Al realizar las reescrituras, el autor revela esta idea, así en el capítulo cuarto del libro sobre el que está reescribiendo se lee en tinta azul y a modo de explicación/aclaración: *Porque la Argentina de Mitre era mucho más chica que la de Sarmiento y mucho más sencilla* (1964: 52). Es decir que no concibe la realidad separada del sujeto interpretante; marca así la condición situacional de los acontecimientos y determina el presente del ensayo.

Por otra parte, el ensayista puede tomar un tema que el imaginario de su época concibe como una totalidad, separar sus componentes y realizar diferentes enlaces y conexiones que le otorguen un

⁶ Los textos son (según el orden en el que aparecen citados): *Facundo*, Editorial Calpe, Madrid, 1924, edición perteneciente a la Colección Universal (es una edición pequeña del tamaño de lo que hoy llamaríamos “de bolsillo”). *Facundo*, Edición crítica y documentada con Prólogo de A. Palacios, UNLP, La Plata, 1938. *Recuerdos de provincia*, Editorial Tor sin datos de edición. *Recuerdos de provincia*, Biblioteca de Grandes Autores, Boedo 841, Buenos Aires, sin fecha de edición.

sentido diferente. En ese mismo capítulo cuarto aparece un papel intercalado que remite a dos frases de las llamadas *Cartas Quillotanas*:⁷

(...) La idea de dos civilizaciones intempestivas en presencia, tienen [sic] mucho de cierto, pero el autor se equivoca en la localización que hace de ellas, fijando una en las ciudades y otra en las campañas. (...) Un partido estaba un siglo atrás, el otro un siglo adelante; ninguno estaba en su siglo.

El lector reabre y reinterpreta la dinámica interpretativa, es decir, que se convierte en un participante activo del ensayo. Nuestra posición es la de un lector muy particular: aquel que puede leer el proceso de escritura. Nosotros, desde el estudio de los *pre-textos* podemos ir más allá de la letra publicada, ir a la letra en movimiento, llegar a los manuscritos de autor. Allí interpretamos a partir de los cambios: somos un lector que lee el ensayo pero que también ve su proceso de construcción; y por otro lado, Martínez Estrada como lector de su propio ensayo, allí donde el acto de lectura resignifica a la escritura, le impone un sentido ajeno a su movimiento. Es la reinención de la escritura ante la posibilidad de la lectura: la reescritura es el acto desencadenado por el presentimiento de la lectura. Las reescrituras de este particular lector son intrínsecamente un reclamo y una afirmación de singularidad. Edifica el espejismo de la identidad en la escritura, esa reescritura enfrentada a su posibilidad abierta, infinita, que no tiene otro sentido más que orientarse según una responsabilidad primordial que no surge de una ley. Las reescrituras de Martínez Estrada no se vuelcan sólo sobre las impurezas exhibidas en el orden de la sintaxis o del vocabulario, sino que se alimenta de algo más perturbador: el deseo de proximidad con el potencial lector. Así, la anotación que aparece en el margen de la página número 23, en el primer capítulo, en lápiz fuerte (realizada por un colaborador de Martínez Estrada) dice *Educar era para él civilizar*. Esta nota aparece en la siguiente edición del *Sarmiento* (Sudamericana) y es aquí donde podemos constatar la voluntad aclaratoria de Martínez Estrada sobre la obra de su predecesor, ya que una de las célebres antinomias argentinas es la de *civilización y barbarie*, que se constituye en ideograma de la vida cultural y política nacional a partir de su aparición en el *Facundo*, el cual le sirvió a Sarmiento no sólo para dar cuenta de los conflictos de la barbarie del momento, sino para trazar líneas políticas superadoras que sustentaran su propio programa de civilización: educar.

Unas páginas más adelante (entre la número 44 y 45) del tercer capítulo del libro de Martínez Estrada, aparece un papel recortado y marcado en el que se lee: *Las escuelas son la democracia. Para eso necesitamos hacer de toda la República una escuela.*

Se torna altamente significativo el intercalado de estos papeles, porque implican su lectura de Sarmiento proyectándolo a su propio presente. En varias oportunidades pueden leerse apreciaciones de Martínez Estrada en el margen del *Sarmiento* que está reescribiendo, como: *ojo. Recuerdos de provincia* o referencias similares, es decir, que sigue la lectura de los ensayos sarmientinos, para

⁷ Poco tiempo después de que Sarmiento se enemistara con la política de Urquiza, regresa a Chile (Alberdi ya había escrito las *Bases*) y publica *Campaña en el Ejército Grande aliado de Sud América*, con severas críticas a la política de la Confederación y una provocación a Alberdi en la dedicatoria. Alberdi, identificado con la política de Urquiza, y ofendido por la actitud de Sarmiento, le contestó con la publicación de un folleto: *Cartas sobre la prensa y la política militante en la Argentina*, fechadas en Quillota y conocidas como *Cartas Quillotanas*. Sarmiento (también públicamente) le respondió con *Las ciento y una*.

comparar y constatar su propia escritura con aquellos. Dan cuenta de ello las marcas en los propios libros de Sarmiento que se encuentran en la biblioteca particular del santafesino.

Por una parte, el ensayo es un ejercicio solitario de la reflexión propia del yo; por otra, apela a un reencuentro y postula un diálogo con muchos escritos, con otros ensayos y ensayistas contemporáneos de lo situacional, es decir: de aquellos a los que remite el personaje de que es objeto el ensayo –Sarmiento en este caso- y de quienes enfocan una perspectiva actual, desde la que Martínez Estrada es capaz de releer su propio ensayo. Así como el estado permanente del ensayo es el movimiento –en varios sentidos- la reescritura también es permanente e incesante. El ensayo busca continuamente hacer surgir preguntas y provocar la polémica. Por esta razón aparecen en el ensayo de Martínez Estrada: Mitre, Sarmiento, Alberdi y tantísimos otros, sin dejar de lado las ideas que ellos y los otros plasmaron en sus respectivos ensayos, y por eso nos hace escuchar muchas voces y diversos temas. De allí el papel fundamental que cumplen en su composición los pre-textos, de los que dan cuenta la gran cantidad de papeles mecanografiados y recortados intercalados entre las páginas del *Sarmiento* sobre el que trabaja Martínez Estrada para su posterior reedición y los libros que se hallan en su biblioteca personal con marcas autógrafas. Adorno (2003) insiste en la actividad interpretativa que despliega el ensayo y observa cómo éste es deudor, tanto de su relación con el mundo y los contenidos de los que quiere dar cuenta, como del modo en que el espíritu del autor modela esa forma en prosa enormemente plástica.

Las marcas de lectura remiten a una particular apropiación que adopta una determinada perspectiva para ver: la del autor y su relación con el mundo y con los lectores. El *Sarmiento* de Martínez Estrada no deja lugar a dudas que se trata de una prosa de ideas,⁸ –tensionadas en muchos casos- que va de un ensayo a otros y de aquellos a un ensayo particular, en el que esas ideas son reestructuradas y aclaradas en el proceso de reescritura⁹.

Dos artículos –en principio- marcan el recorrido textual del *Sarmiento*: “Sarmiento a los 120 años” y “La inmortalidad del *Facundo*”

Dice Alfredo Rubbione en el prólogo a *La cabeza de Goliath* (1981):

La circunstancia de que el golpe militar ocurriera simultáneamente al de la escritura de un artículo sobre Sarmiento, fue narrado por Martínez Estrada como el inicio de una explicación de lo que estaba ocurriendo a través del ensayo. Este trabajo inaugura su propio pasaje de la poesía al ensayo de tipo histórico-sociológico, según su propia denominación.

Sin nombrar el artículo de manera explícita es fácilmente identificable que se trata de “Sarmiento a los 120 años”¹⁰. Espinoza lee en este artículo un tono profético por parte de Martínez

⁸ Cfr. Marc Angenot en Weinberg, Liliana (2007) “El ensayo y la poética del pensar”, en Emilia Rébora Togni (coord.), *Antología de textos literarios en inglés*, México, FFyL-UNAM, pág. 19.

⁹ Lúacs, en 1911, dice que el ensayo es un juicio pero que el valor está puesto en el mismo proceso de juzgar, es decir, no buscamos la conclusión en sí sino el proceso que nos lleva a esa conclusión. Proceso que deviene en estético e intelectual a la vez.

¹⁰ Publicado por primera vez en *La vida literaria* en 1931 y compilado en *Leer y Escribir*, editado por Joaquín Moritz en 1969 luego del fallecimiento de Martínez Estrada. Este libro fue considerado por Enrique Espinoza

Estrada y lo llama “maestro americano” porque -si bien el artículo se centra en un análisis de la Argentina- la cuestión de lo americano lo sobrepasa para relacionarse con el resto del continente. Esto mismo es lo que lee Martínez Estrada en Sarmiento a través de este artículo:

(...) Sarmiento es un sistema; el más adecuado, no solamente a la realidad argentina, sino a la americana, que es el segundo estadio de su concepción. Porque lo que él concebía como totalidad nacional, formaba parte integrante, a su vez, de otra unidad continental. (Martínez Estrada, E., 1964: 87).

Los 120 años hacen referencia al nacimiento de Sarmiento y Martínez Estrada analiza en él y a partir de él los *invariantes históricos*, diciendo lo poco o mucho que ha variado su pensamiento, pero siempre “coordinadamente, como la realidad argentina” (ME, 1964: 87) y agrega “Sarmiento está de actualidad” (Martínez Estrada, 1964: 88)

El tema eje del artículo se instala en la relación que establece, a partir de Sarmiento, entre *civilización y barbarie*. En principio Martínez Estrada tiene un tono de crítica respecto de esta posición sarmientina:

Sarmiento concibe a la sazón, con muy pocos datos y muy deficientes informaciones, la teoría de la civilización argentina, que opondrá a la barbarie colindante (Martínez Estrada, 1964: 83).

e interpreta a Sarmiento:

La civilización ha sido el sueño de ese gran patriota en desgracia (...) es la más formidable utopía que hombre alguno pudo convertir en realidad, dándole vida para cincuenta años (...) sus colosales, que llamó civilización, frente a esa realidad circundante que llamó barbarie. Facundo es el símbolo humano (...) (Martínez Estrada, 1964: 83)

Rescata el ansia sarmientina por “el bien de la patria” (Martínez Estrada, E., 1964: 83) e intenta comprender el sentido que Sarmiento quiso darle a esta dicotomía e interpreta: “Éramos bárbaros y él se ponía en bárbaro, a fin de que halláramos al mismo tiempo en qué éramos también civilizados” (Martínez Estrada, E., 1964: 86). Martínez Estrada cree que *barbarie* “no le está opuesto diametralmente, sino que, más bien, está implícito en lo otro” (Martínez Estrada, E., 1964: 86) hasta aventura que:

Si se le hubiera apurado, estoy seguro de que habría dicho: civilización y barbarie son sinónimos entre nosotros; con la diferencia de que civilización es lo que seremos y barbarie lo que hemos sido. (Martínez Estrada, 1964: 87).

-su editor- como “el primer tomo de las obras póstumas del maestro americano, que yo he compilado bajo los auspicios de la Universidad Nacional del Sur en Bahía Blanca”, Prólogo, 1969: 10.

La mirada de Martínez Estrada sobre Sarmiento enaltece al autor sanjuanino al decir que:

Al flanco de Sarmiento, o enfrente, o detrás, se colocaron pronto numerosos hombres de claro espíritu. Más en pos o en contra, todos ellos llegaron a la plenitud de su inteligencia y de su obra en función de él. Porque fue él quien, como nadie tanto, había visto hasta más allá de nosotros, lo que habíamos sido, lo que éramos y lo que podríamos ser (Martínez Estrada, 1964: 84).

Martínez Estrada ubica “en la misma escuela de Sarmiento” (cualquiera fuese el grado de discrepancia con él) a “Mitre, Avellaneda, Alberdi, Vélez Sársfield y tantos más” (Martínez Estrada, 1964: 84).

El segundo artículo, “La inmortalidad de ‘Facundo’¹¹”, está centrado en el *Facundo* de Sarmiento. Martínez Estrada advierte acerca de la perspicacia que es necesaria para leer el libro de Sarmiento, ya que cree que en el *Facundo* están “planteados los problemas de nuestra formación colonial, de nuestra deformación americana y de la reorganización nacional” (Martínez Estrada, 1945: 220)

A lo largo de todo el artículo se advierte la idea de los “invariantes históricos”, que tan explícitamente presentará un par de años más tarde en las conferencias pronunciadas en la tradicional Librería Viau, en su local de la calle Florida en Buenos Aires, y luego recopiladas en *Los invariantes históricos en el Facundo*, por ejemplo: “Esta meditación de lo viejo en lo nuevo (...)” (Martínez Estrada, 1945: 209) o “Eso mismo es lo que leemos en el *Facundo*, lo que hoy leemos en decretos y disposiciones gubernamentales: una política que está al servicio de las doctrinas y los intereses contrarrevolucionarios” (Martínez Estrada, E., 1945: 213) que se hace explícita en algunos pasajes como “El *Facundo* fija los invariantes de la historia y tiene a este respecto la trágica perennidad de los genes típicos en las hibridaciones” (Martínez Estrada, 1945: 210).

Martínez Estrada sostiene que ciertas obras consideradas como literarias van más allá de lo literario propiamente dicho ya que debe entenderse desde dentro e inferir la doctrina planteada a partir de la interpretación de sucesos y personajes. “Eso representaría *Facundo*: historia y literatura de la conciencia veraz” (Martínez Estrada, 1945: 209)

También en este artículo, el ensayista analiza la dicotomía sarmientina de *civilización y barbarie* desprendiendo de la figura de Facundo –según lo entendería Sarmiento– la fuerza de la barbarie. Pero agrega Martínez Estrada: “fiel a su frágil teoría de que barbarie y civilización eran dos fuerzas contrarias con dos campos de acción y dos programas” (Martínez Estrada, 1945: 210).

Martínez Estrada restaura el sentido de la dicotomía sarmientina y también la interpreta:

Civilización y barbarie, que Sarmiento manipuló en el *Facundo* como las dos fuerzas dialécticas de nuestra historia es la fórmula que todavía tiene validez. Civilización y barbarie se han convertido en integrales que entremezclan los elementos de la antítesis. (Martínez Estrada, 1945: 218)

¹¹ Escrito por Martínez Estrada y publicado en *Cuadernos Americanos* en 1945.

Sobrevuela en todo el texto la idea de que la literatura es reflejo de la sociedad y plantea la polémica siempre tensionada entre la historia y la literatura como reflejo de lo social:

El *Facundo* era una tentativa para la investigación de la historia, más que una simple galería de personajes y pintura de paisaje, y que también sirve como pieza de engranaje entre las *Historias de Mitre* y el *Martín Fierro*. Mitre escribe la historia argentina con los títulos *Historia de Belgrano* e *Historia de San Martín* (...) Para la inmensa mayoría de los argentinos, el *Facundo* carece de sentido histórico, pero su 'biografía' es tan historia como la de Belgrano y San Martín. (Martínez Estrada, 1945: 214)

Aparece en este trabajo la referencia a las *Cartas Quillotanas* de Alberdi contra Sarmiento, (Martínez Estrada, 1945, 218) que tienen un lugar en las anotaciones manuscritas de Martínez Estrada, en los papeles intercalados en otras partes de la edición príncipe que el autor reescribe según hemos referido.

Los apuntes dactilografiados y autógrafos, los papeles intercalados dentro del libro, las copias mecanografiadas con reescrituras autógrafas, las correcciones de puño y letra del autor y de terceros sobre el ejemplar de la edición príncipe, nos autorizan a examinar el proceso de producción de sentido y revelan las tensiones de ese proceso.

La preparación de una edición genética excede en mucho los límites de esta publicación. No obstante entendemos que la presentación a modo de ejemplo del capítulo 5 del libro *Sarmiento* de Ezequiel Martínez Estrada, publicado por editorial Argos en 1946, es ilustrativa.

A través de diversos informantes que conocieron al autor o que mantuvieron con él y con su obra contacto de algún tipo, sabemos que no se conservaron todos los manuscritos una vez que estos eran publicados. Sí pudimos estar en contacto con una cantidad importante de papeles con anotaciones de diferente orden en relación con el libro a trabajar. Estos papeles hallados aclaran el origen de ciertos aspectos o enfoques del capítulo que analizamos. De modo tal que exhumar reescrituras sobre la obra editada y pre-textos relacionados con ella nos proporciona una valiosa información que podemos interpretar.

La decisión de recortar esta parte del libro se debe a que el mismo resulta representativo en función de la obra en su totalidad, ya que trata acerca de temas que devienen en recurrentes: la educación, la cultura y la sociedad argentina. Además aparecen en él marcas autógrafas y apógrafas¹² y papeles intercalados entre las páginas, que resultan relevantes en el momento de realizar la interpretación en cuanto a la tensión entre modernidad e identidad.

El capítulo 5 se abre, como muchos de los capítulos del libro, con la palabra Sarmiento, nombre que da título al libro, pero que además oficia de excusa para que a partir de la persona de Sarmiento, el ensayista realice un análisis de la Argentina. Igual proceso de construcción del escrito había utilizado Sarmiento al escribir su obra *Facundo*. Es decir que el hecho de que aparezca el nombre en primer término no resulta azaroso sino que marca fuertemente la intención de Martínez

¹² Aclaración: la escritura apógrafo puede pertenecer, a un secretario/a, pero el agregado es de Martínez Estrada aunque no lo escriba él mismo. La escritura apógrafo que aparece sobre el *Sarmiento* pertenece en todos los casos a la misma caligrafía.

Estrada sobre la figura del sanjuanino. Esta idea aparece en palabras del propio Martínez Estrada en uno de los textos que oficia de pre-texto del *Sarmiento*:

La identificación de historia y biografía fue un hallazgo proficuo y esa es la forma desde entonces más aproximada para enfocar los problemas de nuestra inefable realidad (...) sigue siendo uno de los métodos de mayores promesas para el investigador” (“La inmortalidad del Facundo. (1945: 211)

En ocasiones, en los márgenes, se encuentran ciertas marcas -algunos signos de pregunta o cruces realizadas por Martínez Estrada en lápiz negro de intensidad suave- que advertimos se trata de dudas del autor en relación con algún término que aparece en ese renglón, pero que no producen cambios en la edición posterior. Esto indica una constante preocupación y reflexión por parte del ensayista sobre su escritura.

A modo de ejemplo, en la página 74 del libro *Sarmiento*, se agrega “nacionales” de manera apógrafa, reescritura que pasa a la edición de Sudamericana de 1964. La incorporación del término ayuda a comprender lo que sobrevuela en el pensamiento de Martínez Estrada: la tensión entre la modernidad y la identidad que se aprecia al analizar las reescrituras del autor. Es decir, plantea la tensión presente en el pensamiento latinoamericano del XIX: la urgencia del progreso –y para lograrlo importar ciertas modalidades- y la necesidad de reconstruir la nación con y desde los elementos que proporciona la misma realidad.

Novelas, poesías, cuentos, música, crean en los países que las tienen fundidas a su raza o naturaleza social, en la sangre, un plano intermedio, resistente y elástico, entre lo mental individual y las cosas *nacionales*. (Martínez Estrada, 1946: 74. El resaltado es nuestro. Indica agregado autógrafa que se incorpora en la edición de Sudamericana de 1964)

La idea de modernización, retomada desde *Sarmiento* y desde la dicotomía civilización/barbarie, pasa a ser la “verdadera barbarie moderna” (Martínez Estrada, E., 1946: 64) en palabras de Martínez Estrada. La modernización conlleva brutalidad, represión y aún crimen: baste recordar la aseveración de *Sarmiento*, por la que ha sido tan criticado: “no debe ahorrarse sangre de gauchos, es lo único que tienen de humano y es preciso abonar con ella la tierra”¹³.

La tensión entre modernidad e identidad está presente desde el inicio del capítulo: desde el primer párrafo hasta el análisis final en relación con los siglos XIX y XX, pasando por la idea de cultura genuina frente a cultura bastarda, o cultura litoral frente a cultura de tierra adentro, vida nacional tensionada por la historia colonial por un lado y republicana por el otro, *Sarmiento* y Alberdi, desterrados y aclimatados, disconformes y ajustados satisfactoriamente -entre otros- van delineando la tensión que finalmente crea unidad. Se sugiere –a partir de la lectura e interpretación del capítulo con sus reescrituras y pre-textos- la idea de integración, y esta es una síntesis recurrente del autor: “El común denominador es ese, y hasta las diferencias y desinteligencias constituyen un nexo de unidad, de uniformidad” (Martínez Estrada, 1946: 75). Si bien todo el

¹³ En carta de *Sarmiento* a Mitre de 1.863. Siete años después, en *Una excursión a los indios Ranqueles* de Mansilla, aparece: “la raza de este ser desheredado que se llama gaucho, digan lo que quieran, es excelente”

capítulo cinco muestra el disconformismo de Martínez Estrada con el pasado y con su propia circunstancia histórica, no deja por ello de mostrar la tensión entre lo que aparece como representativo de la modernidad y lo que rescata del pasado, de lo propio, como un modo fuerte del proceso identitario. Agregar la palabra “nacionales” refuerza esa idea.

Tanto la obra, como la figura de Sarmiento, son vistas por Martínez Estrada en relación con la Argentina moderna. La primera formulación modernizadora en nuestro país la hicieron Sarmiento y Alberdi; razón por la cual estos nombres devienen en recurrentes no sólo en la obra éditada de Martínez Estrada –y particularmente en el *Sarmiento*- sino que entre los materiales prerredaccionales que conserva la Fundación. Aparecen cantidad de apuntes que dan cuenta de la constante relectura y reflexión en torno de las ideas modernizadoras tal como las entendía Sarmiento y cómo Martínez Estrada las repiensa. En aquel proceso modernizador, Martínez Estrada cuestiona la caída de los aspectos espirituales tal como los vio reflejados en las apreciaciones que en su momento realizara Sarmiento y que ahora hace el propio Martínez Estrada a partir de la realidad de su tiempo. Y es en este punto que el afán identitario lo caracteriza en una clara reivindicación de lo propio y de lo autóctono, en el análisis de un modelo de vida en el interior de su propia cultura y de su historia, en un ejercicio de independencia y en la búsqueda de un destino autónomo como nación.

El proceso de escritura que realiza Martínez Estrada para construir el *Sarmiento* conlleva la lectura y relectura permanente de Mitre, Sarmiento y Alberdi, ideólogos de la modernización argentina, pero también de otros –como Ricardo Rojas- quienes revelaron en sus textos un ideario fuertemente identitario. Fragmentos de síntesis de lecturas de Ricardo Rojas con marcas autógrafas aparecen intercaladas en distintas partes del libro que Martínez Estrada reescribe. Ricardo Rojas formula alrededor del Centenario un proyecto fuertemente identitario atendiendo a nuestro doble origen: las culturas precolombinas y la tradición europea, fusionadas en el estilo euríndico con que diseñó su propia casa, y sistematizó en su libro *Eurindia*.

Los manuscritos sobre los que trabajamos muestran el vínculo productivo en el que a la vez se diferencian e interconectan las distintas prácticas del escritor. Las notas sobre la edición príncipe, los papeles intercalados entre sus páginas y los pretextos que hallamos, dan cuenta de la dinámica de la escritura del *Sarmiento*, en el cual Martínez Estrada dialoga, acuerda y a veces refuta a su antecesor.

Martínez Estrada tiene muchos puntos de contacto pero también de quiebre con Sarmiento por eso lo elige como objeto de estudio. Intenta entenderlo y entenderse. Reescribir es un desdoblamiento y al advertirse el proceso de reescritura, se termina por entender al escritor mismo. Escribir es crear un sentido o un significado dentro de un contexto y es esto lo que enmarca la actividad cognitiva del escritor, por ello los procesos de escritura y reescritura deben estudiarse en relación con una serie más amplia de contextos significativos.

FUENTES

Martínez Estrada, Ezequiel. “Sarmiento a los 120 años”. **En:** *La vida literaria*, febrero, N° 28, 1931.

Martínez Estrada, Ezequiel. “La inmortalidad de *Facundo*”. **En:** *Cuadernos Americanos*, México, 5, año IV, septiembre-octubre, 1945.

- Martínez Estrada, Ezequiel. *Sarmiento*. Buenos Aires: Argos, 1946.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Los Invariantes históricos en el Facundo*. Buenos Aires: Viau, 1947.
- Martínez Estrada, Ezequiel. "Sarmiento y los Estados Unidos". **En:** *Cuadernos Americanos*, México, 5, año XI, mayo-junio, 1953.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Sarmiento*. Buenos Aires: Argos, 1956.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Sarmiento*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Sarmiento, Meditaciones Sarmientinas, Los invariantes históricos en el Facundo*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Notas autógrafas o dactiloscritas de Martínez Estrada.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. "El ensayo como forma". **En:** *Notas sobre la literatura*, Madrid: Akal, 2003.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Devés Valdés, Eduardo. *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad. Del Ariel de Rodó a la CEPAL, (1900-1950)*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2000, t.I.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1995.
- Gressillon, Almuth. "Qué es la crítica genética". **En:** *Revista de Filología*, XXVII (1-2), Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas (Ed.), Buenos Aires: UBA, Volumen a cargo de Elida Lois, 1994, págs. 25-52.
- Lois, Élica. *Génesis de escritura y estudios culturales*. Buenos Aires: Edicial, 2001.
- Lukacs, Georg. *El alma y las formas y La teoría de la novela*, México: Ediciones Grijalbo, 1975.
- Romero, José Luis. "Martínez Estrada, un renovador de la exégesis sarmientina", **En:** *Cuadernos Americanos*, nº 33, Mayo-junio, 1947, págs. 197-204.
- Weinberg, Liliana. "El ensayo y la poética del pensar". **En:** Emilia Rébora Togno (coord.), *Antología de textos literarios en inglés*, México: FFyL-UNAM, 2007, págs. 261- 286.

**LO TRADICIONAL Y LO MODERNO EN LOS
IMAGINARIOS SOCIALES DE LA ARGENTINA
DURANTE LAS DÉCADAS 1960 Y 1970.
SU PROYECCIÓN LITERARIA EN
EL BESO DE LA MUJER ARAÑA DE MANUEL PUIG**

Nidia Burgos

Este trabajo surgió de una investigación anterior sobre el intercambio de ideologías políticas y estéticas entre la Argentina y Europa. Lo retomamos ahora a la luz de los estudios que nos ocupan sobre tensiones entre modernidad e identidad, pues hemos comprobado que durante las décadas del '60 y '70 muchos intelectuales, especialmente los comprometidos en organizaciones políticas, simultáneamente admiraban y rechazaban los modelos que ofrecían las metrópolis centrales, de fuertes características modernizadoras, lo que los llevó a pretender alcanzar las metas de desarrollo de aquellas sociedades, pero bajo un sistema socialista estatal. Aquella voluntad modernizadora se tensaba además, de manera sustancial, con el sustrato autoritario de las sociedades latinoamericanas, que es, desgraciadamente, la filiación más fuertemente identitaria de nuestras sociedades. Por ello no debe extrañarnos el clima contradictorio y violento en que se desarrolló aquel período histórico, tal como lo ilustra *El beso de la mujer araña*.

Los “imaginarios sociales” son las representaciones o ideas-imágenes a través de las cuales, las sociedades elaboran modelos formadores para sus miembros, tales como “el buen ciudadano” o “el militante”. Como señala Baczko (1999), para la consecución de los modelos pretendidos las sociedades recurren a representaciones colectivas que surgen del ámbito de lo imaginario y de lo simbólico. Así, los emblemas, los signos y los lemas dan una identidad y diferencian del resto. Con ellos, los miembros de una sociedad expresan sus aspiraciones, justifican sus objetivos, conciben su pasado e imaginan su futuro.

Inés Dussel dice: “La categoría “juventud” se vuelve activa en ciertos momentos de la historia y unifica experiencias vitales que suelen ser dispares. En los '60 y '70, esa activación tuvo que ver con la radicalización política y cultural y pudo juntar a sectores sociales muy diferentes” (Ñ, 26/2/2011: 11). Este sector que menciona la investigadora de FLACSO, promovió la figura del “guerrillero”. A su vez, otro sector importante de la juventud de aquellos años, generó como ideal una figura opuesta, la del “hippie”.

El análisis de aquellas representaciones colectivas nos permite esclarecer en qué medida sus promotores se apropiaron de modelos de sociedades industrializadas de Europa y Norteamérica y también en qué medida siguieron normas tradicionales de comportamiento de sus propias sociedades periféricas.

El auge de las nuevas tecnologías: radio, cine y televisión, multiplicó las comunicaciones intercontinentales y generó un malestar creciente por la evidente situación subordinada de América Latina con respecto a los países desarrollados. Simultáneamente, el triunfo de la revolución cubana

en 1959 y su consolidación a lo largo de las décadas del '60 y el '70, fomentó el convencimiento de que la subordinación y marginación podrían superarse por la revolución, ya que la democracia aparecía connotada de desencanto. Esto generó en los jóvenes comprometidos una voluntad de servicio y aún una mística del sacrificio, al tiempo que propugnaban el uso de la violencia para la consecución de aquellos fines. Esto trajo aparejado la sobrestimación de la muerte heroica y la valoración de un arquetipo a imitar: el militante guerrillero.

El otro segmento generacional, igualmente descontento del sistema existente, que en su mayoría también pertenecía a los estratos medios, generó la otra figura contestataria, pero diametralmente opuesta a la anterior: el *hippie*. Con un ideario pacifista y con propuestas que desestimaban los hábitos convencionales de oferta y demanda procuraron separarse de una sociedad que despreciaban y que también los despreciaba. Buscaron formas de vida que les permitió marginarse pacíficamente del sistema económico-social imperante y por ende de sus compromisos y su violencia.

Hubo asimismo en el medio, un importante sector social de procedencia bastante heterogénea, pero fundamentalmente intelectual, que optó por seguir métodos no-violentos promovidos por los seguidores de las doctrinas de Thoreau¹ (desobediencia civil: “no obedecer ley injusta”) en Inglaterra, Gandhi, Vinoba Bhaabe² en India y su difusor occidental Lanza del Vasto. Si bien éstos, como los *hippies*, valoraban también el trabajo artesanal y procuraban autoabastecer sus necesidades sin depender en lo posible de la sociedad de consumo, no eran pacifistas, sino no-violentos, y en esto hay una diferencia fundamental, pues mientras el pacifismo va contra las consecuencias de un sistema social injusto, la no-violencia va contra sus causas, por lo cual es netamente revolucionaria y procura cambios radicales pero obviamente incruentos.

En mayo de 1915 Gandhi fundó el Ashram Satyagraha. Veinticinco personas establecieron con él una comunidad que se iba a convertir en el ensayo de una microsociedad con sus propias leyes, basadas en los principios espirituales de la Ley Superior de la Verdad y el Amor. Ahí practicaron los principios de no-violencia, de no-posesión, de cooperación solidaria tratando de fundar el concepto de una nueva economía para el mundo (Lazarte, 2000).

Gandhi promovía acciones creadoras pero también valores de actitud para saber sufrir y renunciar, aceptando la cárcel, la calumnia, hasta el martirio y la muerte misma. Vivir la vida de un paria era su ascética, renunciar a sus bienes, a su prestigio y a su *status* era su ofrenda para participar en la experiencia comunitaria que debía convertirse en escuela de hombres y de pueblos. Hombre espiritual intentó crear una India nueva, experimentando en el Ashram nuevas formas de convivencia para dar a la humanidad la evidencia de que pueden existir otros tipos de relaciones humanas y sociales, otros medios para emancipar al hombre de toda esclavitud y de toda miseria. Ideó normas para la persona y una metodología o técnica social. Por ello su método fue al mismo tiempo un llamado para los que buscan su liberación íntima, como para aquellos cuya meta es la liberación social, pues prácticamente es imposible una sin la otra. Tuvo continuadores como Vinoba Baahabe y el Pandit³ Nehru⁴ en India. El líder negro Martín Luther King en EEUU y Lanza

¹ Thoreau, Henry David.(1817-1862) Escritor norteamericano, discípulo de Emerson.

² Vinoba Bhaabe intentó en India una reforma agraria en forma no-violenta. Caminó por más de 200.000 aldeas de su país solicitando tierras para los desposeídos.

³ Pandit: palabra sánscrita que designa un título honorífico otorgado en la India a los brahmanes eruditos, y especialmente a los versados en el estudio de la literatura sánscrita.

del Vasto en Europa, quien creó la “Orden laboriosa del Arca” en Greenoble (Francia) y procuró extenderla creando subseces por toda Europa y América.

Lanza del Vasto dejó una impronta muy fuerte en los medios intelectuales argentinos. La revista y la editorial *Sur* difundieron tanto la obra de Gandhi como la de Lanza del Vasto y éste fue acogido en sus numerosas visitas al país, por Victoria Ocampo, Vicente Cicchitti, Vicente Fatone y otros valiosos intelectuales argentinos que procuraron hacer conocer su mensaje. Estos grupos no-violentos no tuvieron casi incidencia en la política interior argentina porque no fueron mayoritarios, pero sin embargo alcanzaron resonancia internacional cuando durante el “Proceso militar”, dos de sus miembros relevantes fueron propuestos en Medellín como candidatos al Premio Nobel de la Paz: Vicente Cicchitti y Adolfo Pérez Esquivel. Finalmente éste último recibió el premio en el año 1980.

Desestimando entonces el valor masivo de estos modelos no-violentos, consideramos que los dos perfiles que se ofrecían como figuras estructuradoras del imaginario social para los jóvenes de la época, eran el de militante y el de *hippie*. Esos modelos no habían surgido auctótonamente, sino que provenían de metrópolis con campos intelectuales centrales.

Cuando finalizó la segunda guerra mundial, EEUU y las principales ciudades europeas comenzaron a fijar las metas de desarrollo deseables para las naciones de Occidente. Los objetivos más atractivos fueron la modernidad *lato sensu*: industrialización, alto nivel de vida y Estado expansivo. Desarrollo y progreso se transformaron en conceptos de valor superlativo, por lo que el orden político y el régimen social que no lograban convertirlos en realidad a corto plazo eran considerados retrógrados y necesitados de una asistencia que no dejaba derecho a una existencia propia.

Lo notable es que justamente aquellas metrópolis opulentas estaban generando a su vez un mayor número de descontentos con el sistema existente, especialmente entre los jóvenes, herederos directos de la generación *beatnick* y el existencialismo de posguerra. Ellos promovieron un brote contestatario que se oponía a la guerra, a los trabajos calificados y rechazaba en general los símbolos del *status* y del éxito social y profesional como valores estimables. Idealizaron románticamente la vida campesina y paralela y necesariamente despreciaron la cultura urbana. La ciudad representaba la decadencia, los hábitos de consumo voraz y la sede natural de la vapuleada “burguesía”.

El movimiento *hippie* tuvo su cuna en las poderosas metrópolis estadounidenses y provocó una “sacudida” entre los miembros jóvenes de esa sociedad. Especialmente los menores de veinticinco años, quienes hacia 1966 fueron reconocidos “personajes del año” por la revista *Time*, que la consideró la generación más vocinglera de la historia, a pesar de que propugnaban su ideología contestataria a través de periódicos subterráneos (no oficiales y desautorizados). El pionero de aquellos semanarios fue *The Village Voice*, que apareció en 1955 en Greenwich Village y fue durante una década el único diario disidente. Después fueron apareciendo en San Francisco, Chicago, Boston, Filadelfia y otras ciudades, tabloides similares de vida efímera, hasta que en 1964 apareció *Los Angeles Free Press*, conjuntamente con no menos de treinta publicaciones semanales o quincenales firmemente establecidas mientras otras cuarenta se iban abriendo camino, esto sin

⁴ Nehru (1889-1964) fue discípulo de Gandhi y uno de los artífices de la independencia de su país. Fue primer ministro de la India entre 1947-1964.

contar las publicaciones subterráneas de los colegios secundarios. El auge de esas publicaciones fue tal que llegaron a constituir un sindicato de prensa subterránea (UPS) que agrupaba los periódicos anti-institucionales de Nueva Izquierda, orientados hacia la juventud. Vale aclarar que los subterráneos no estaban unidos en cuanto a una metodología, ni alineados en lo que respecta a todas sus metas específicas, pero clamaban al unísono por algo “distinto” al *establishment*.

Jerry Hopkins, en 1967 recopiló en Los Ángeles una especie de antología de textos subterráneos (ensayos breves, poemas, declaraciones, dibujos, editoriales, avisos y notas que abarcaban temas tan variados como política, educación, drogas, sexo, arte, censura, religión, etc) que dio a la imprenta en 1968 bajo el título *The Hippie Papers*, que tuvo su edición en español al año siguiente en Biblioteca de las Cuestiones bajo el título de *El libro Hippie*, con una portada de Hermenegildo Sabat y el sello de Editorial Brújula. Así se difundieron en la Argentina aquellas propuestas contestatarias provenientes de la zona marginal de la sociedad norteamericana y que prendieron prioritariamente en los jóvenes de la clase media estudiantil de la Argentina. Por entonces, desde marzo de 1966, se había implantado el régimen del general Juan Carlos Onganía que limitaba fuertemente las libertades individuales y que había desplazado una democracia débil en la que pocos creían por entonces. El descontento crecía y los cambios anhelados no pasaban por el camino democrático que se hallaba por entonces totalmente desacreditado. Los jóvenes radicalizados luchaban por el logro de un cambio revolucionario por vía violenta. Los *hippies*, a su vez, por un alejamiento radical de los modelos de la sociedad burguesa. Por ello instalaron comunidades rurales en el sur del país.

Para ellos, el espacio rural era el *locus* ideal para desertar de la sociedad de consumo, de la violencia imponían las leyes del mercado y las leyes injustas que derivaban los impuestos al sostén del poderío militar o como en EEUU a guerras de dominio (Vietnam fue el ejemplo más contundente).

El campo permitía el cultivo de sus huertas comunitarias que les ofrecían un abastecimiento básico y la ejecución tranquila de sus artesanías, pero casi inadvertidamente al principio, la sociedad de consumo, sin atender a su filosofía de fondo, puso de moda los aspectos externos de su estilo, en sus formas más exóticas y pintorescas (telas, colores, sandalias, adornos, etc), fagocitando al movimiento *hippie*. Este proceso que generaron las metrópolis centrales se repitió paso a paso, íntegra y algo tardíamente en la Argentina. El escritor argentino Jorge Asís rememora graciosamente aquellos hechos en su libro *Carne picada*:

(...) para colmo, el arte marginal que cultivaban en los nimios paréntesis de la actividad rural, se había impuesto masivamente en el mercado (...) al final los mercenarios que no tenían preocupaciones de serenidad interior les copiaban las maneras y convirtieron sus inquietudes artesanales en el gran negocio que no podían admitir los locos sueltos, los hippies o apenas raros. Con el elemental signo pesos en el horizonte y con una chequera altiva por revólver, pelafustanes sin paz ni barba invadieron con imitaciones casi perfectas hasta el último mercadito de Liniers, con collares o múltiples sanatas de mostacillas o cobre o cuero. Además ya cualquier imbécil que andaba sin laburo se dejaba la barba, entraba en litigios con la higiene, se hacía el marginado y curraba haciendo artesanía. Sin piedad ni bombilla el sistema al final los había chupado, como si fueran ajeno o agua (Asís, 1981: 252)

Las naciones de América Central y del Sur sobrellevaban por entonces una crisis de identidad porque, abandonando las tradiciones y los valores de su propia historia, adoptaron las normas y modelos de los países del Norte, con deudas externas cada vez más crecientes, pero sin poder alcanzar las metas de desarrollo deseadas.

En general, los revolucionarios e intelectuales provenientes de las capas medias latinoamericanas sucumbieron a la fascinación de los paradigmas de desarrollo de las grandes metrópolis.

Los círculos socialistas y nacionalistas de izquierda latinoamericanos, criticaban el orden establecido en nuestras naciones a causa de la incapacidad de éste para inducir ese progreso y discutían modelos cuyo objetivo era un desarrollo acelerado hacia la industrialización, el consumo masivo y la consolidación del Estado nacional para lograr reducir el abismo entre nuestras sociedades periféricas y las metrópolis. Así se vio la flagrante contradicción de que los grupos intelectuales progresistas y los militantes revolucionarios estimaran los elementos centrales del modelo de desarrollo de los países del Norte, pero proponiendo simultáneamente modelos socialistas o nacionalistas de izquierda para alcanzar rápidamente aquellos logros, pues en nuestros países se identificaba al socialismo con un rápido crecimiento social, mientras que el capitalismo era considerado retardatario e injusto.

El movimiento guerrillero latinoamericano estimó a la violencia como una vía rápida y eficiente para conquistar el poder, para luego, por medio de un modelo de socialismo estatal en lo político, solucionar los problemas del subdesarrollo, logrando una justicia social permanente. Aquella ideología constituyó una fuerza de atracción poderosa para intelectuales descontentos. Provenían en su mayoría de los diversos sectores de la clase media y aún alta, siendo el número de estudiantes mayoritario en sus filas, ya que los ideólogos los proporcionaban en general las Universidades y Escuelas Superiores. Constituían una contra-élite profundamente desilusionada del modelo imperante, decidida a todo, que quería destruir a la clase alta en lo económico y ocupar los puestos de los gobiernos que frustraban sus anhelos de progreso y justicia para las masas. En los sectores radicalizados de las capas medias surgió la intención de modernizar aceleradamente el conjunto de la sociedad, partiendo de la creencia de que el atraso socioeconómico suministraba una condición esencial para movilizar la anhelada revolución.

La lucha guerrillera se constituyó así en una vía militar y violenta hacia la conquista del poder público. Sus rasgos ideológicos esenciales, tomados del modelo cubano, fueron el antiimperialismo, el socialismo revolucionario como arquetipo de orden social, la lucha armada para solucionar por vía rápida los problemas del subdesarrollo y de la injusticia social y fundamentalmente, la creencia en la factibilidad de la revolución por medio de procedimientos políticos, conspirativos y técnico-organizativos.

La absoluta obviedad que atribuían a la “crisis insoluble” del Estado nacional, cuyo indiscutible remedio era la revolución socialista no eran las conclusiones de un análisis cuidadoso, sino los puntos de partida de toda argumentación. Dice Mansilla: “Un pensamiento que está determinado hasta tal grado por lo obvio, denota una afinidad notoria hacia sistemas dogmáticos y se inclina irremediabilmente al fomento de pautas autoritarias de comportamiento y a imposibilitar normas democráticas” (1980: 21) pues las masas sólo actuaban convenientemente cuando ejecutaban escrupulosamente las órdenes de sus dirigentes, quienes se arrogaban el monopolio del saber y de las decisiones correctas.

Justificaban su comando absoluto en la incapacidad de las masas para comprender la negatividad del sistema imperante y estimar los beneficios de las soluciones propuestas por la guerrilla. El propio *Che* Guevara en su obra *El socialismo y el hombre en Cuba* diferenció al pueblo, “masa todavía dormida a quien había que movilizar”, de su vanguardia, “la guerrilla, motor impulsor de la movilización, generador de conciencia revolucionaria y de entusiasmo combativo”.

“La masa realiza con entusiasmo y disciplina sin iguales las tareas que el gobierno fija, ya sean de índole económica, cultural, de defensa, deportiva, etc. La iniciativa parte en general de Fidel o del alto mando de la Revolución *y es explicada al pueblo que la toma como suya*” (Guevara, 1997: 205-206. El subrayado es nuestro)

El grado de esa confianza, según Guevara, respondía precisamente a la interpretación cabal que hacían esos dirigentes de los deseos del pueblo. Esa actitud elitista y mesiánica provoca un tratamiento paternalista de las masas. Esto responde al ordenamiento estrictamente jerárquico de la organización en un eslabonamiento piramidal que castiga severamente faltas u omisiones. Circunstancias que delatan una persistencia del fenómeno del caudillismo que hace de la violencia inmediata el método usual de control de conflictos, lo que dio por resultado, en aquellas décadas, una combinación híbrida de intentos de soluciones contemporáneas progresistas con aspectos tradicionales autoritarios que subyacen en el inconsciente colectivo argentino.

Es sabido que los enfrentamientos maniqueos y las políticas de exclusión del oponente es una práctica en nuestra sociedad que se remonta a la Colonia y aún a la tradición precolombina. La intolerancia hacia el adversario en religión así como en política, las relaciones jerárquicas entre tribus dominadoras y dominadas y luego entre españoles e indígenas envileció las relaciones sociales y las cargó de un rencor persistente desde los orígenes. Ese sustrato de la cultura autoritaria es el que otorga hasta hoy, el fundamento moral de prácticas violentas.

La literatura argentina ha dejado constancia de esa perseverancia en la violencia en nuestras prácticas sociales, baste recordar las obras fundantes de nuestra literatura: *Martín Fierro*, *El Matadero*, *Facundo*, amén de todo un cancionero de *Refalosas*, donde se destacan tipos humanos que hacen de la violencia y el coraje su *modus vivendi*, tales como el gaucho malo, el montonero, el compadre, etc. La brevedad de nuestro trabajo nos impide seguir detenidamente el derrotero histórico de los antagonismos que jalonaron nuestra historia, pero un breve y desordenado recuento de los enfrentamientos más destacados nos permite recordar a unitarios y federales, conservadores y populistas, Braden o Perón, azules y colorados, etc, divisiones que se proclamaban siempre en pintorescas consignas como “alpargatas sí, libros no”. Aún el lema “ni vencedores ni vencidos”, que surgió cuando Oribe capituló ante Urquiza en 1851, y se repitió en 1955 con la caída del régimen peronista, ocultaba en realidad una nueva dicotomía excluyente, como se reveló casi inmediatamente a través del famoso decreto 4161 que prohibía el uso de símbolos, lemas, denominaciones peronistas y hasta la mención misma de sus líderes: Perón y Eva Perón.

El régimen peronista también había percibido a la política como un enfrentamiento de bandos irreconciliables y su líder proclamaba violentas venganzas: “cinco por uno no va a quedar ninguno”, y los contrarios, durante la agonía de Eva Perón pintaban en las paredes frases como “cáncer te amo”. Al fin, la “Revolución Libertadora” con su secuela de proscripciones, fusilamientos y venganzas provocó que el autoritarismo encarnara en la sociedad argentina. La política se convirtió en sinónimo de enfrentamiento dicotómico donde la sola existencia del

adversario implicaba una amenaza. No había posibilidad de coexistencia de los distintos, sino que para cada uno, existía una verdad única y absoluta. Recordemos que el movimiento Montoneros nació a la vida pública el 29 de mayo de 1970 con el resonante secuestro y posterior asesinato del general Pedro Eugenio Aramburu, quien había ordenado los fusilamientos del conspicuo peronista, general José Valle y otros insurrectos que en junio de 1956 se rebelaron contra el régimen de la “Revolución Libertadora”.

El retorno de Perón en 1973, lejos de modificar, empeoró aquellos antagonismos que se proclamaron en consignas que enfrentaban la patria peronista a la patria socialista. La creciente intolerancia aún en el seno del movimiento, eclosionó en la eliminación física del oponente, en el que se encarnaba el Mal.

A partir del golpe militar de 1976 la visión maniquea se intensificó en un régimen que se abocó a la destrucción total de la oposición en una lucha paranoica por el control total de las conciencias. El régimen militar se arrogó un rol mesiánico de purificación basado en la metáfora del cuerpo. La sociedad era un cuerpo que había sido invadido por gérmenes nocivos que habían introducido en él las ideologías extrañas (entiéndase extranjeras) y por tanto los órganos contaminados debían ser extirpados en aras de la salud general.

El maniqueísmo extremo de aquella visión autoritaria sería inexplicable si no se tiene en cuenta que para el Proceso militar la guerra que ellos emprendieron fue tanto cultural como militar. El enemigo al que consideraban aún más peligroso que al guerrillero, era el ideólogo. El aparato cultural se constituyó en el objetivo del control autoritario y los códigos lingüísticos del régimen se nutrieron de términos relacionados con la medicina, la higiene y la salud. Al extremo que a la sala de tortura se la llegó a denominar “quirófano”, y a los grupos parapoliciales de derecha “anticuerpos” que luchaban contra la “infección” comunista.

Desgraciadamente aquellas metáforas se extendieron y se utilizaron para justificaciones ideológicas tanto de derecha como de izquierda. Esa visión se expresó en el campo popular a través de consignas diversas que podemos resumir en el concepto “Para el compañero todo, para el enemigo ni justicia”⁵.

En el movimiento guerrillero la concepción de la factibilidad de la revolución se basaba en el notable triunfo de la revolución cubana lo que provocaría su irresistible e inmediata imitación. Aquellas agrupaciones, por lo demás, alimentaban la segura esperanza de que las masas iban a reconocer en ellas su vanguardia y se plegarían a sus proyectos libertarios. El estado de injusticia social imperante y la lucha misma de los rebeldes crearía las condiciones de la revolución.

Aquellos esquemas de pensamiento eran muy simplistas y en sus proclamas y panfletos se puede constatar una carencia de diferenciación de las características y problemas entre los diversos países de América Latina, como asimismo una evaluación maniquea de socialistas versus capitalistas. Los defensores de otros intereses sociales no sólo constituían el enemigo sino también la encarnación de un orden demoníaco conformado por un minoritario sector de explotadores que subyugaba a una enorme masa de explotados. Además subrayaban el carácter fundamentalmente agrícola ganadero de nuestra economía que se hallaba en manos de unas pocas familias de la Sociedad Rural, como asimismo el carácter capitalista monopólico de la industria que servía a intereses extranjeros y al consumo suntuario de la elite. Los trabajadores especializados que

⁵ Pinedo, Jorge. *Consignas y lucha popular en el proceso revolucionario argentino 1955-1973*. Buenos Aires: Freeland, 1974.

recibían mejores salarios constituirían una minoría contrarrevolucionaria. Este pensamiento esquemático no se detenía a analizar las complejidades de nuestras estructuras sociales, pero servía sin embargo para lograr fáciles acatamientos. También enfatizaban la existencia de recursos al parecer inagotables en nuestra tierra, juntamente con la marginación de una parte importante del pueblo, lo que obedecía a los malos manejos capitalistas y justificaba un necesario y drástico cambio.

Las explicaciones simplificadoras del subdesarrollo eran fuertemente atractivas como asimismo que la solución a todos los problemas se encontraba en la adhesión irrestricta al modelo cubano de socialismo estatal.

El dogmatismo, el celo sectario, el autoritarismo de los dirigentes, la jerarquización militarista de las agrupaciones, la sobrevaloración de la elite dirigente y el voluntarismo de sus apreciaciones y acciones, obedecían a un poderoso sustrato tradicional de comportamiento autoritario que nos recuerda al de los caudillos del siglo XIX: Quiroga, Aldao, López Jordán, y a los líderes populistas del siglo XX como Irigoyen, Lencinas, Perón. Por lo que bajo un barniz de revolución social, persistían en las organizaciones guerrilleras la rigidez jerárquica, la dureza de los castigos y fundamentalmente la idea de que un grupo esclarecido daría a la masa la conciencia de clase correcta para que éstos comprendieran su situación marginal.

La idea de heroísmo como pauta básica de comportamiento, y la adopción de pautas atávicas de violencia y justicia, llevaba también a los miembros de la guerrilla rural a la idealización de la vida campesina, ruda, varonil, pues la ciudad era sede de la decadencia y el afeminamiento. El campo era en cambio, el espacio genuino de los revolucionarios, pues tenía la virtud de acercarlos al sentimiento del proletariado además de incitarles a la valentía y al heroísmo. Un miembro de la guerrilla debía asemejarse a un *samurai*. La preocupación por el heroísmo cotidiano y por la entrega total a la causa revolucionaria, prolongaba la tradición hispanoamericana del culto al héroe. La idealización de la muerte en combate estaba imbricada, junto al valor y la fuerza entre las virtudes viriles tradicionales de Hispanoamérica.

El honor encabezaba un código de valores estricto que exigía actos genuinamente revolucionarios, fructíferos y correctos en el que la muerte heroica se constituía en anhelada culminación.

La permanencia y cultivo de esos valores prerracionales provenientes de la sociedad tradicional les otorgaba, paralelamente a la posibilidad de sufrir torturas, prisión y muerte, también el derecho sagrado de quitar la vida a los enemigos. La violencia se convertía de ese modo en un instrumento para el cambio social, pues se lo consideraba el medio lícito para quebrar estructuras sociales injustas y se menospreciaba cualquier otra vía alternativa.

Como la crueldad de la lucha dependía de la reacción del enemigo, esto descargaba toda la responsabilidad de la violencia en el antagonista. Esta concepción convertía a la utilización colectiva de la fuerza física y de las armas en actos positivos que seducían con la posibilidad de ejercer justicia. Esto se unía al culto personalista de los jefes, correlacionado al estilo dramático y sentimental de las declaraciones de la guerrilla, en una clara actitud moralizante frente a los problemas políticos, lo que evidenciaba una continuidad acrítica del caudillismo latinoamericano.

Paralelamente también era notable el atavismo de las actitudes de los miembros de la Junta militar que imperaba por entonces en la Argentina, pues sus miembros provenían de la misma sociedad.

La negativa al diálogo político y la utilización vertiginosa de la violencia, erigiéndose en dueños absolutos de la verdad, es una conducta basada en una sanguinaria tradición de caudillismo que, acrisolada en las guerras de la organización nacional, siempre se ha sustentado en nuestra patria en el uso de la fuerza y de las armas, en el carácter antidemocrático y autoritario de los caudillos y en su afición sensual a la violencia. Masas sumisas y serviles, temerosas y fanatizadas en el culto al héroe formaban sus legiones y se movilizaban por principios irracionales y maniqueos que se azuzaban con lemas como “Mueran los salvajes unitarios”, “Federación o Muerte”, etc.

Las imágenes irracionales de autoridad y dominación nutrieron en los '60 y '70 un imaginario proclive a la conspiración, al estilo dramático y moralizante en sus comunicados y declaraciones, al aprecio de lo altisonante y a la exaltación de la muerte heroica.

El impulso social-revolucionario que estimuló este imaginario no podía surgir sino en un contexto de Modernidad con su esperanza en modificar el mundo, con su fe en un hombre diferente, “el hombre nuevo”. Pero el error consistió en pretender alcanzar rápidamente la modernización que proponían los campos culturales de la metrópolis europeas y norteamericanas, sin advertir que el salto de un orden patriarcal e incipientemente industrializado a un modelo de socialismo estatal implicaba la destrucción de la “democracia burguesa”, y en realidad la de cualquier forma de democracia, máxime en una sociedad que no poseía una tradición democrática, y sí en cambio, una tradición caudillista y autoritaria.

La premisa de que el atraso socio económico-cultural ofrecía la condición esencial para el logro de la revolución, fue una consideración netamente Moderna. La Postmodernidad se encargó, en la década siguiente, de admitir que en realidad, aquella situación produce más bien apatía y un bajísimo nivel de expectativa de cambios.

La adopción acrítica de metas foráneas, tanto de las metrópolis como del modelo socialista cubano, produjo en el imaginario de los actores de aquellas décadas, una combinación híbrida entre aspectos modernos y reaccionarios, destruyendo en germen la posibilidad de una verdadera emancipación.

Diversos aspectos de la mentalidad característica de los miembros de las organizaciones guerrilleras que hemos connotado, tuvieron su ejemplificación literaria en numerosos textos ficcionales del período estudiado, verbigracia, en *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, novela en la que se equiparan la violencia política y las represiones sexuales en una vinculación temática abarcadora de todo lo que atenta contra los aspectos puramente humanos de los individuos.

En el personaje de Valentín Arregui, el militante encarcelado, Puig presenta una mentalidad autoritaria, maniquea, que autorreprime sus impulsos afectivos hacia una joven de clase alta porque es representante del “enemigo” capitalista y burgués al que hay que doblegar. Escinde razón y sentimiento en una actitud esquizofrénica que lo llevará, después de ser salvajemente torturado, al delirio final donde al fin, liberado de la autocensura, alucina una figura humana que reúne rasgos de Marta, su amor secreto y de Molina, el homosexual, los dos seres que marcan afectivamente la conflictiva última etapa de su vida.

El pensamiento dicotómico es la tendencia a dividir todas las cosas, hechos y personas en categorías bien definidas y defender a ultranza la rigidez de esas diferenciaciones. Esta actitud crea cadenas de autoritarismo y sumisión que favorecen el pensamiento totalitario. El dirigente de este tipo se proclama representante o encarnación del bien, la libertad, la democracia o cualquier ente al

que él dice encarnar. A su vez, el militante autoritario cree que quien no sigue ciegamente los dictados de sus esclarecidos dirigentes, no ama de verdad a la patria.

Lo paradójico de la psicología autoritaria es que el que la posee es el primero en ver en todas partes, salvo en sí mismo, indicios y actitudes que califica de autoritarias. Su intolerancia a la ambigüedad le exige dividir todo y a todos en grupos que se excluyen mutuamente: buenos/malos, amigos/enemigos, sin aceptar matizaciones de ningún tipo. La rigidez de este pensamiento lleva a la desvalorización y al desprecio del contrario, que puede conducir incluso al uso de la violencia física para eliminar al oponente.

Es también básicamente antiintrospectivo, pues se resiste a buscar las motivaciones de su conducta porque en el fondo teme admitir que no siempre tiene razón y menos aún, que no la tenga aquella Gran Autoridad que ha elegido como ídolo de su pensamiento, sea un líder, una ideología, una creencia religiosa, etc. (Adorno, 1965:18).

Puig desnuda la impostura de aquel maniqueísmo y lo hace decodificando las posturas arbitrarias de Valentín. En el fragmento final en el que vaga entre la fantasía y la memoria, aparece sin censura el personaje reprimido. De alguna manera, el encuentro con Molina le permite reconocer sus verdaderos sentimientos hacia la mujer vedada por su ideología.

Puig reprocha la hipocresía de las mentalidades maniqueas y salta sobre las marcas tradicionales de género. Así Valentín llega a reconocer su aceptación gustosa de lo suave, lo delicado, lo femenino y sensual y a su vez, Molina, el homosexual, asume el rol tradicionalmente masculino de proveedor y protector, llegando incluso a realizar la hazaña heroica de sacrificar su vida para proteger a Valentín.

-Al final, Valentín, vos también tenés tu corazoncito.

-Por algún lado tiene que salir... la debilidad, quiero decir.

-No es debilidad, che.

-Es curioso que uno no puede estar sin encariñarse con algo...Es...como si la mente segregara sentimiento, sin parar... (Puig, 1991:47)

La personalidad de ambos personajes va pasando por una serie de identificaciones con "otro" que es modelo en los filmes que cuenta Molina. A éste, las películas lo llevan a una identificación con sus bellas heroínas y se deja arrastrar por la historia sentimental sin importarle las connotaciones ideológicas. A Valentín, en cambio, los filmes lo entretienen pero van contra su ideología. Él no puede, como Molina, sustraerse, por ejemplo, al significado del uniforme nazi. Para Molina, en cambio, el uniforme simplemente engalana al apuesto actor, realza su masculinidad y es símbolo de poder.

Molina- Si me dieran a elegir una película que pudiera ver de nuevo, elegiría ésta.

Valentín- ¿Y por qué? Es una inmundicia nazi ¿o no te das cuenta?

.....

- Me ofendés porque te creés que no me doy cuenta que es propaganda nazi, pero si a mí me gusta es porque está bien hecha, aparte de eso es una obra de arte, vos no sabés porque no la viste.

-Pero estás loco, llorar por eso?

- Voy a llorar todo lo que se me dé la gana.
-Como quieras. Lo siento mucho. (Puig, 1991: 63)

Puig toma textos fílmicos de clase B y los rescribe para que su carga trasgresora permita el ingreso de otro concepto de realidad más aceptador de las diferencias. El choque que producen, verbigracia, los uniformes nazis en el inconsciente colectivo, Puig lo rescribe para alcanzar la aceptación de ciertos elementos de la mentalidad femenina y homosexual que no son admitidos por la sociedad.

- Valentín - Sí, pero vos sabés que los maquis eran verdaderos héroes, ¿no?
Molina -Che, pero me creés más bruta de lo que soy. (...) tené bien en claro que la película era divina por las partes de amor, que eran un verdadero sueño, lo de la política se lo habrán impuesto al director los del gobierno, ¿o no sabés como son esas cosas? (Puig, 1991: 98)

Otras típicas dicotomías autoritarias que aparecen ejemplificadas en la novela de Puig son la escisión cuerpo/mente y trabajo/diversión: “No hagas descripciones eróticas. Sabés que no conviene” (Puig, 1991:10). “De veras, te lo pido en serio. Ni de comidas ni de mujeres desnudas” (Puig, 1991:20).

- Yo no puedo vivir el momento, porque vivo en función de una lucha política... Está lo importante, que es la revolución social, y lo secundario, que son los placeres de los sentidos. Mientras dure la lucha, que durará tal vez toda mi vida, no me conviene cultivar los placeres de los sentidos, porque son de verdad secundarios para mí. El gran placer es otro, el saber que estoy al servicio de lo más noble, que es...bueno... mis ideales,... el marxismo, si querés que te defina todo en una palabra” (Puig, 1991: 33, 34).

En los ejemplos apuntados es evidente la mística del sacrificio. La posición del guerrillero en la novela es un estereotipo del modelo autoritario. El homosexual ofrece, en cambio, una cosmovisión del mundo más flexible, menos estructurada.

- Decilo, que soy como una mujer ibas a decir.
-Sí.
-¿Y qué tiene de malo ser blando como una mujer? ¿por qué un hombre o lo que sea, un perro, o un puto, no puede ser sensible si se le antoja?
-No sé, pero al hombre ese exceso le puede estorbar.
-¿Para qué?, ¿para torturar?
-No, para acabar con los torturadores. (Puig, 1991:35)

En la personalidad de Molina, la influencia de lo femenino (que es fuertemente aliado a la vida) le permite trocar la posibilidad de conseguir información sobre la identidad de los compañeros de Valentín, por alimentos que mejoran notablemente la rudeza extrema del

confinamiento de ambos, pero especialmente para ayudar y proteger a su compañero de celda.

Valentín, en cambio, recién puede reconocer y aceptar sus sentimientos, cuando en la situación límite del confinamiento, la enfermedad y la tortura, encuentra a un ser humano que le ofrece amor, seguridad y confianza en medio de su aislamiento hostil: “Aquí nadie oprime a nadie. Lo único que hay, de perturbador, para mi mente...cansada, o condicionada o deformada...es que alguien me quiere tratar bien, sin pedir nada a cambio” (Puig, 1991: 206)

El reacomodamiento de los personajes con sus apenas asumidas pulsiones secretas procura una liberación de las etiquetas genérico sexuales, pero especialmente una superación de la posición de los ideólogos del cambio social que de ninguna manera aceptaban la homosexualidad; por el contrario, tal como hemos señalado, estimaban al campo como un sitio viril por excelencia, pues imponía el arrojo, la fuerza y la destreza física para sobrevivir a sus arduos desafíos.

Puig utiliza la fenomenología del bolero y lo sentimental para vulnerar máscaras, imposturas y convenciones sociales:

- Sabés una cosa... yo me reía de tu bolero, y la carta que recibí por ahí dice lo mismo que el bolero.
- ¿Te parece?
- Sí, me parece que no tengo derecho a reírme del bolero (Puig, 1991:140)

Evidentemente su plan narrativo apuntaba a mucho más que ofrecer una ficción, pero para evitar la carga ensayística dentro del relato, deslindó sus aseveraciones, presunciones y opiniones dividiendo el texto en un arriba y un abajo. Arriba está ocupado por la ficción y abajo aparecen notas que ofrecen diversas opiniones sobre el origen de la homosexualidad, textos sobre la propaganda y el cine nazi y un monólogo interior de Molina recordando una película romántica que no desea compartir con Valentín. Con ello amplifica y asegura la dimensión crítica del texto de ficción.

Puig entiende al ser humano de una forma totalizadora, más allá del género sexual, raza, religión o posición sociocultural. Reclama que no puede haber cambio social sin liberación sexual. Tanto es así, que el autor, como decimos precedentemente, no se conforma con la situación ficcional que ofrece su novela, sino que en una serie de ocho notas a pie de página, ofrece variadas disquisiciones en torno de la problemática homosexual, extraída de veinticinco autoridades como Sigmund y Ana Freud, Wilhelm Reich, Herbert Marcuse, entre otros, para en la última nota, inventar la autoridad número veintiséis, la doctora danesa Anneli Taube y transmitir por su voz fingida, sus propias ideas sobre el vínculo entre liberación sexual y revolución. Esas notas informan al lector sobre la bibliografía de divulgación científica sobre la homosexualidad y la opresión sexual que estaba por entonces en boga.

Puig enfrenta dos personajes contrapuestos entre los que existe una importante diferencia cultural, pues Valentín es un graduado universitario (arquitecto) y Molina, un decorador de vidrieras. Pero mientras Valentín presenta una férrea voluntad revolucionaria en aras de la cual vive una mística del sacrificio que lo incita a dividir las gentes en amigos o enemigos, Molina, posee una cosmovisión del mundo más flexible, más aliada a la vida, centrada fundamentalmente en el área afectiva, no en la racional. Puig incentiva su crítica en los alegatos que inserta en las notas al pie de página:

A los homosexuales se los ha marginado en los movimientos de liberación de clases y en general en toda acción política. Es notorio (sic) la desconfianza de los países socialistas por los homosexuales. Mucho de esto –afortunadamente, acota la doctora Taube-, empezó a cambiar en la década de los sesenta, con la irrupción del movimiento de liberación femenina, ya que el consiguiente enjuiciamiento de los roles “hombre fuerte” y “mujer débil” desprestigió ante los ojos de los marginados sexuales esos modelos tan inalcanzables como tenazmente imitados. La posterior formación de frentes de liberación homosexual sería una prueba de ello (Puig, 1991:211)

La novela de Puig no busca la parodia sino que rescata valores en elementos de la cultura popular, y con elementos depreciados de esa cultura, como la novela o el folletín rosa, elabora una obra de arte. Las trivialidades de la conversación las convierte en lengua literaria, las traslada al mundo del arte al convertirlas en texto de ficción⁶.

En la tensión entre diferentes estratos socioculturales muestra lo cursi imbricado a lo sublime. En el imaginario homosexual lo femenino está exacerbado (uso de turbantes, pelucas, lazos de seda, plumas, identificación con las estrellas de cine) y en ese ámbito de lo vulgar y lo doméstico consigue insertar lo sublime (dar la vida por amor).

Si el Diccionario LAROUSSE (1993), define como camp: “Que adopta la moda y los gustos imperantes de 1945 a 1960”, encontramos que la producción de Puig encuentra su articulación en esos límites, especialmente en los géneros populares en boga por entonces, la novela rosa, el melodrama y en el cine de Hitchcock, que privilegia el cruce entre lo sentimental, lo policial y lo psicoanalítico. Pero Puig, además va más atrás en sus búsquedas, especialmente en el cine de Hollywood de los años ‘30 y ‘40 (Speranza, 1998: 135). La utilización de aquellas formas del arte de masas le posibilita la seducción del lector desde la irresistible fascinación del estereotipo y de los códigos sentimentales de lo cursi.

El último film que cuenta Molina es inventado por Puig sobre el modelo del melodrama mexicano típico, conformado por historias sobrepuestas que se glosan en los boleros que la historian.

En las películas contadas, ricas en lo visual pero de pobre contenido argumental, hay un valor alegórico que surge por sobre su intimidad con el mal gusto. Puig recurre a esas alegorías; así, el título de la novela alude al *leitmotiv* del beso traicionero que destruye, el beso de la mujer pantera que mata a quien la besa, que luego se troca en mujer araña. El beso de la mujer araña pierde la carga negativa de traición para en cambio humanizar al guerrillero y llevar a Molina a un acto de sacrificio heroico. El beso en los cuentos de hadas rompe el hechizo, aquí rompe el pacto de Molina con los carceleros. Molina se sacrifica por amor a Valentín.

En general, en Puig lo erótico está fuertemente relacionado con la muerte. En *Boquitas pintadas* (1970) el personaje conjunta el amor y la muerte. La consecución del amor en sus novelas siempre lleva a la muerte. Eros y Thánatos no pueden separarse. Tal vez se vio forzado a llegar a

⁶ Cuando Puig escribió la novela los intelectuales de izquierda teorizaban sobre elementos de la cultura popular como la historieta, el dibujo animado y su utilización como elementos de sometimiento o adoctrinamiento. (Fueron muy difundidos los cuestionamientos a personajes como el Pato Donald o Tarzán).

esos finales desdichados porque veía muy lejano el día en que los militantes aceptaran los dichos que él atribuye a la doctora Taube: “El niño que decide no adherir al mundo que le propone su padre -la práctica de armas, los deportes violentamente competitivos, el desprecio de la sensibilidad como atributo femenino, etc- está tomando una determinación libre, y más aún revolucionaria” (Puig, 1991: 209)

Puig estuvo a lo largo de su vida permanentemente conectado con el cine y conocía la fuerza hipnótica de ciertas imágenes que apelan al imaginario sentimental en forma primitiva e irresistible, tal como lo hacen también las revistas del corazón como las de Corín Tellado, que se abastecen en el arsenal emblemático del romanticismo y utilizan profusamente elementos como las noches de luna, la brisa cálida, la música de boleros, los vestidos de seda o lamé, los perfumes, las flores y el champagne para rodear los encuentros amorosos de sus heroínas.

(...) suena una música maravillosa, (...) y entra una brisa por la ventana, un ventanal muy alto, con un cortinado de gasa blanca que flota con el viento como un fantasma, y se apagan las velas, que eran toda la iluminación. Y entra nada más que la luz de la luna, y la ilumina a ella, que parece una estatua, alta como es con un traje blanco que la ciñe bien, parece un ánfora griega (...) y él le dice que ella es un ser maravilloso, de belleza ultraterrena, y seguramente con un destino muy noble (Puig, 1991:61,62).

Como bien dice Graciela Goldchuk: “Puig pone en el centro de las discusiones literarias el problema del gusto y de la literatura mala” (1998:56), pero además, -decimos nosotros-, por otro lado polemiza con el progresismo de las décadas del '60 y el '70 que buscaba una liberación en el ámbito político, pero olvidaba, marginaba o subestimaba una liberación totalizadora de lo humano, que contemplara lo étnico, lo religioso, lo sociocultural y especialmente lo sexual.

En el cine en el que buceaba Puig, las heroínas son personajes femeninos sometidos y Molina, el personaje de su novela, procura ocupar el lugar de la mujer en esa relación homosexual que está buscando. Constantemente asume el papel femenino: se autodefine “loca” (p.218), hace la comida, cuida y limpia a Valentín, arregla la celda, etc.

Puig cita esta opinión de Marcuse: “la función social del homosexual es análoga a la del filósofo crítico, ya que su sola presencia resulta un señalador constante de la parte reprimida de la sociedad” (p.199). A propósito dice Daniel Balderston: “El filósofo crítico del diálogo en la celda no es Valentín Arregui sino el aparentemente frívolo Molina. Necesita la voz del otro, como de sus oídos para elaborar su dialéctica” (1998: 276).

Y nosotros estimamos que Puig además, necesitó de la autoridad vicaria de la doctora apócrifa para establecer un contrapunto dialógico con las autoridades previamente citadas y con el texto de ficción, para así poder exponer claramente su teoría: lo sexual, liberado de las connotaciones culturales que ha predeterminado la sociedad a los roles masculino/femenino, provocaría una auténtica y completa revolución social.

Surge de la lectura una valoración sustancial de lo intangible. Hay una calificación tácita de las “calidades humanas”. Los homosexuales en el mundo carcelario son despreciados, pero Molina se revela espiritualmente superior a los guardias y aún al director de la cárcel. Y termina convirtiéndose en el personaje heroico del texto.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T.W. y otros. *La personalidad autoritaria*. Buenos Aires: Proyección, 1965.
- ASIS, Jorge. *Carne picada. Canguros II*. Madrid, Buenos Aires, México: Editorial Legasa, 1981.
- AAVV. *Encuentro Internacional Manuel Puig*. José Amícola y Graciela Speranza (comp.), Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.
- CASTILLO ZAPATA, Rafael. *Fenomenología del bolero*. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1992.
- GUEVARA, Ernesto. "El socialismo y el hombre en Cuba". **En su:** *Obras Completas*, Buenos Aires: MACLA, 1997.
- HOPKINS, Jerry. *El libro hippie*. Buenos Aires: Editorial Brújula, 1969.
- LAZARTE, Omar. *Gandhi, por una vida nueva*. Mendoza: trabajo inédito, 2000.
- MANSILLA, H.C.F. "Violencia e Identidad. Un estudio crítico-ideológico sobre el movimiento guerrillero latinoamericano". **En:** *Cuadernos Americanos*. México, (2) marzo-abril, 1980, págs.14-39.
- PINEDO, Jorge. *Consignas y lucha popular en el proceso revolucionario argentino 1955-1973*. Buenos Aires: Freeland, 1974.
- PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Seix Barral, Biblioteca de Bolsillo, 1991. (Todas las citas son de esta edición y se consignan con el número de página entre paréntesis.)
- SONTANG, Susan. "Notas sobre lo camp". **En:** *Contra la Interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996, págs. 355-376.

MEMORIA DE PALABRAS Y RESCATE DE GESTOS. *POSTALES ARGENTINAS DE RICARDO BARTÍS**

Carmen del Pilar André

Al abordar esta obra se me planteaban dos inquietudes principales: ¿Cómo leer un “texto” concebido como “pura actuación, pura intensidad teatral”¹ que se resiste a la materialidad de la escritura? ¿Qué hay de universal en esta creación aparentemente tan enraizada en la identidad argentina como para que se estrenara en el Festival Iberoamericano de Cádiz y el público y la crítica españoles la consideraran una “revelación”²?

El texto dramático de “Postales argentinas” está atravesado por la constante de la memoria: en 1990 Bartís, el director, dicta la obra estrenada en 1988 a Jorge Dubatti “recordando de memoria el espectáculo”³, cuya poética sustenta una dramaturgia de escena, que entrecruza “el habla, los gestos, como un conjunto de pedazos (...) de la memoria”⁴ de los actores Pompeyo Audivert y María José Gabin, improvisaciones que graba la asistente Elena Berro en los sucesivos e intensos ensayos⁵.

Esa memoria del cuerpo y de la palabra no hace sino repetir viejos gestos y textos fragmentados de la cultura occidental arraigados en el imaginario argentino, que al ser actualizados se resignifican. De este modo, la obra se construye como un mosaico de citas de procedencias diversas, con o sin referencias precisas, que apelan a la complicidad de un espectador que comparte los mismos códigos. Así, el entramado textual entreteje citas conservadas en la memoria, unas de dominio popular, como versos del Himno Nacional, frases de San Martín y Perón, algún refrán y letras de tangos, y otras de fuentes librescas pertenecientes a Beckett, Shakespeare, Quevedo, Machado, Rubén Darío, Neruda, etc.

Al analizar los aportes de las poéticas de dirección que realiza la Argentina al canon de Occidente, Jorge Dubatti destaca el “teatro de estados” de Ricardo Bartís y aclara aspectos del proceso de elaboración de sus creaciones espectaculares. El director opone el concepto de “teatro de estados” al de “teatro de representación”, pues aquel se constituye a partir de una suerte de *anti-método*, cuyos pilares esenciales son: 1- Los actores son “la materia y el fin” del teatro; no hay un

* Este trabajo fue expuesto en el IV Congreso Internacional - Argentino de Teatro Comparado “Teatrología para un nuevo paradigma teatral”, Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, del 19 al 21 de noviembre de 2009.

¹ Bartís, Ricardo. “Postales argentinas” (1988). **En:** *Cancha con niebla. Teatro perdido: Fragmentos*. Edición e investigación Jorge Dubatti, Buenos Aires: Atuel, 2003, pág. 37.

² Dubatti, Jorge, en Bartís, Ricardo, “Postales argentinas” (1988). **En:** *Cancha con niebla. Teatro perdido: Fragmentos, op. cit.*, pág. 38.

³ *Ibidem*, pág. 38.

⁴ Bartís, Ricardo. *op. cit.*, pág. 37.

⁵ Cfr. Entrevista con R. B. de J. D. realizada el 12 de marzo de 2003, en Bartís, Ricardo, *op. cit.*, págs. 64-65.

texto previo que debe ser “re-presentado”, sino que ellos fundan su propio texto con el cuerpo afectado por la acción poética. No hay nada antes del espacio y de los cuerpos atravesados por el acontecimiento teatral. 2- El director es “un intermediario, un catalizador de la poesía teatral”; no conduce la obra según su voluntad, sino que la va descubriendo durante el proceso de elaboración (ensayos, improvisaciones, grabaciones, anotaciones). Deja que “la poesía teatral se configure a sí misma”. 3- El espectáculo se gesta en su propio tiempo, lo que implica un largo proceso de investigación y experimentación, que le confiere “espesor poético”. 4- El proceso de creación busca sacar a la luz “núcleos de sentido” relacionados con la cultura, el imaginario y el destino argentinos: “mitos, relatos, situaciones, imágenes que expresan una cultura nacional presente, pero también arraigan en una cultura argentina transhistórica, en moldes arquetípicos”.

(...) Juan Domingo Perón, José de San Martín, el imaginario del tango, el universo de Roberto Arlt y Armando Discépolo, los relatos del fracaso y de la pérdida, el *pattern* del padre muerto y de la orfandad, el motivo de la traición y del deseo de una política regresan una y otra vez a sus espectáculos con variaciones. Pero Bartís inscribe esa zona de sentido oblicua e intermitentemente, nunca explícitamente, como golpes a la conciencia del espectador⁶.

A pesar de que el director considera que en “Postales...” “la lógica deviene de lo escénico y no del sentido”⁷, este trabajo intenta una aproximación a uno de los núcleos significantes a partir del análisis del rol de la madre y propone observar especialmente un gesto de vertiente literaria que tiene lugar en la Escena III del Acto I, que consiste en la exhibición del cuerpo materno al hijo como manifestación de autoridad e influencia, gesto extremo para reforzar las palabras o para los momentos en que aquellas han perdido ya toda eficacia.

En dicha escena de la pieza, cuyas mímicas son descriptas en el resumen como “sexuales”, La Madre, frente a la imposibilidad de su hijo Héctor de cumplir con el mandato paterno de ser escritor, intenta volverlo a su útero para abortarlo, acción que se trastrueca y es el hijo quien pare a su madre y la mata “definitivamente”.

Este gesto fuerte ya había aparecido en un texto narrativo del siglo XV, *La ciudad de las damas* de Cristina de Pizán, que cuenta un episodio antiguo en el que la madre de un caballero, para impedir la deshonra de su hijo que huía del combate, le descubrió su vientre y lo instó a volver a su seno si no era capaz de enfrentar al enemigo. La humillación que infligió la madre redundó en una reacción heroica del hijo.

Mi objetivo será entonces analizar ese poderoso gesto y sus significaciones en textos y contextos tan diferentes, que sin embargo comparten la memoria de una particular influencia materna recogida por la literatura occidental.

⁶ Cfr. Dubatti, Jorge. *El teatro teatral: nuevas orientaciones en teatrología*. Bahía Blanca: Ediuns, 2009, cap. “Poéticas de dirección en el canon occidental: Ricardo Bartís y el ‘teatro de estados’”, págs. 147-152.

⁷ “Un campo de batalla [2002]”, Respuestas de R. B. en una entrevista realizada por J. D. para el programa *El oficio teatral*, 18 de octubre de 2002, en Bartís, Ricardo, *op. cit.*, cap. “Escritura-Registro: Ensayos”, pág. 68.

Aunque se trata de una dramaturgia de escritura “viva” entre director y actores, al constituirse como texto impreso, desde el paratexto y la primera escena de la obra se exhiben algunos mecanismos literarios: el subtítulo, entre paréntesis, declara que se trata de un “Sainete de ciencia-ficción en dos actos”⁸ y en las didascalias se indica que la representación estará a cargo de “trovadores del futuro” y que los actores tendrán “expresión y voces situadas entre el melodrama y el absurdo”; a continuación, la “Actriz” presenta la puesta como parte de un “ciclo de Conferencias tituladas ‘Postales Argentinas’”, que ese día ofrecerá una “estampa” que reconstruye “la vida de Héctor Girardi y su pasión por escribir”, a partir de unos manuscritos encontrados “en el lecho seco del Río de la Plata” en el año 2043⁹. Es decir, que la misma pieza juega con su “des-definición”¹⁰ genérica y se erige sobre el viejo recurso de presentar al texto propio como receptor de otro ajeno, en un acontecimiento teatral concebido como una conferencia que, en *mise en âbime*, acoge los restos de la literatura vacilante de Girardi o, en palabras de Bartís, como “una conferencia teatralizada”¹¹.

Los núcleos temáticos, según declaraciones del director, están centrados en:

(...) finales de los ochenta, una sensación muy clara de ‘tener’ que decir algo y al mismo tiempo sentirnos muy vacíos. Ese lenguaje de sumatoria de pedazos de la memoria, era también una forma de referirnos al lenguaje. Luego algunos núcleos básicos del comportamiento argentino: la madre, el primer amor, los mandatos paternos, la ciudad y la muerte¹².

El director Alberto Ure reconoce tempranamente en “Postales...” la “ambiciosa construcción”, la calidad del “texto” y la deuda con otras artes y sus técnicas en “el cruce central de sus varios temas”, pero sintetiza que “el tema es...la literatura, la obra imposible porque todas las palabras ya pertenecen a frases, y las frases a otros textos, y los textos se han mezclado para burlarse del que los invoca”¹³.

De alguna manera, lo expuesto hasta aquí responde a mi interrogante inicial, pues da cuenta de la virtualidad literaria de un espectáculo surgido de la teatralidad en acto, en un espacio de “multiplicación convivial-poética-expectatorial”¹⁴. Finalmente, la puesta por escrito transforma el teatro en literatura, se pierde la experiencia del convivio, pero se ganan los “fragmentos de un teatro perdido”¹⁵, de un teatro en potencia, para el corpus de la literatura.

⁸ Bartís, Ricardo. *op. cit.*, pág. 41.

⁹ *Ibidem*, págs. 42-43.

¹⁰ Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007, pág. 8.

¹¹ Bartís, Ricardo. *op. cit.*, pág. 38.

¹² “La muerte de la Argentina”, Entrevista con R. B. de J. D. realizada el 12 de marzo de 2003, en Bartís, Ricardo. *op. cit.*, pág. 64.

¹³ Cfr. “Postales satíricas”, Fragmento de la nota de Alberto Ure en la Sección Opinión de *Página/12*, 1990, en Bartís, Ricardo. *op. cit.*, pág. 66.

¹⁴ Cfr. Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad*, *op. cit.*, pág. 36.

¹⁵ *Ibidem*, p.185.

Una de las acciones físico-verbales más estremecedoras de “Postales Argentinas” es la que sostienen madre e hijo cuando aquella le muestra su vientre, una parte del cuerpo que no deja lugar a dudas sobre el lugar desde el que lo exhorta: el de la maternidad encarnada. La literatura recoge dos variantes de la interpelación materna a través de la exhibición del cuerpo; una consiste en la mostración del pecho que amamantó al hijo y es la que aparece en el Canto XXII de la *Ilíada*: antes de la última batalla en defensa de Troya, Héctor es amonestado por sus padres, que intentan disuadirlo de enfrentar un combate que lo llevará a la muerte. Como hace caso omiso a las palabras de su padre Príamo, autorizadas por sus canas, Hécuba, su madre, descubre su pecho ante él para recordarle la autoridad que le confiere su condición maternal; en aquel caso, las palabras y el gesto fueron ineficaces, porque Héctor luchó contra Aquiles y murió bajo su pica¹⁶. La otra variante es la mostración del claustro en el que el hijo se gestó y es la que aparece en las obras tratadas en este trabajo.

Cito el fragmento de la realización de Bartís:

Madre: *(Se levanta la pollera y abre las piernas, gritando.)* ¡Cumpliré con mi viejo designio, Héctor!... Volverás a tus orígenes, la concavidad húmeda te espera.

Héctor: *(Asustado.)* ¡No! *(Los gestos de Héctor muestran que es atraído hacia el útero de la madre, como chupado por una aspiradora.)*

Madre: ... A la membrana primigenia.

Héctor: ¡No, a la membrana NO!

Madre: Sí, retornarás al líquido acuoso de la nada, al agujero negro. *(Hace con su cuerpo un movimiento de atracción.)*

Héctor: ¡No, al agujero negro NO! *(Se mueve como absorbido por ella.)*

Madre: *(Luchando.)* ¡Te abortaré!

Héctor: *(Su cabeza es introducida entre las piernas de la madre, y queda ella colgando sobre sus espaldas. Ella se deja caer y empiezan a luchar. La madre va apareciendo por entre las piernas de él como si fuera un parto.)* Comencé a luchar... Era mi vida o la de mi madre... sentí que al mismo tiempo que la mataba la estaba pariendo. *(La mata. Lloriqueo de cuis. La tapa con unos diarios. Se va hacia el roperito con su sillita y escribe con la goma que usó para aplicar la inyección, en la puerta del mueble.)* 27 de agosto, hoy hace un mes que maté a mi madre. Su cadáver empieza a despedir un extraño olor. Sospecho que es la humedad.

Madre: *(Incorporándose con voz siniestra.)* ¡Aaaahhh!... ¡Inmortal!... ¡Inmortal!... ¡Héctor!...

Héctor: ¡No! *(Lucha con ella.)*

Madre: ¡Sí, inmortal!... A mí, Héctor... ¡A mí!...

¹⁶ Cfr. Homero. *Ilíada*. trad. Luis Segalá y Estalella, Buenos Aires: Losada, 1974, vol. II, canto XXII, págs. 115 - 117.

Héctor: *(Comienza a ahorcarla con la goma. Sonidos del bandoneón, estridentes, en paralelo con el movimiento de la goma que ahorca.)* ¡Morirás, ser endemoniado!

Madre: *(Resistiéndose.)* ¡Aaagh!... NO... ¡Nunca!...

Héctor: ¡Sí, morirás! *(La mata definitivamente, mirando el bandoneonista.)* La maté. *(El bandoneonista se encoge de hombros. Héctor solloza, mientras la contempla, escribe sobre su cuerpo.)* Escribo, Madre, sobre el pergamino de tu piel gastada. “Te maté... Te maté...” Qué será ahora de mí, qué será ahora de mi pluma. Debemos salir al exterior...
*(Bandoneón. Apagón.)*¹⁷

Este pasaje convoca y subvierte un gesto atribuido a Lilia, madre de Teodorico, del que da cuenta Cristina de Pizán, intelectual francesa del S. XV, en su libro *La ciudad de las damas*. La obra, fechada en 1405, destaca los hechos heroicos de diversas mujeres, entre los que incluye el episodio al que hago referencia:

Aunque ella no luchó con las armas en la mano, no es menos digno de alabanza el valor de esa noble dama Lilia que amonestó a su hijo Teodorico, esforzado caballero, para que volviera al combate. Ahora te contaré su historia. Teodorico era en aquel momento uno de los grandes caballeros de la corte del emperador de Constantinopla. De muy hermosos rasgos y aguerrido caballero, era además muy instruido gracias a la educación que le había dado su madre.

Un día los romanos se vieron atacados por un príncipe, llamado Odoacro, que tenía el propósito de destruir toda Italia. Ellos requirieron entonces la ayuda del emperador de Constantinopla, que les mandó un ejército encabezado por Teodorico, que era el más destacado caballero de su corte. Fue entonces cuando ocurrió lo siguiente: en plena lucha la suerte de las armas se volvió contra Teodorico que presa del pánico emprendió la huida hacia Rávena. Cuando su sabia y enérgica madre, que había estado observando la batalla, vio cómo huía su hijo, le invadió una profunda pena pensando que no había mayor infamia que abandonar el campo de batalla. Pudo más su dignidad que el amor materno -hubiese preferido una muerte honrosa para su hijo-, así que corrió a su encuentro para suplicarle que detuviera tan deshonrosa huida y juntara a sus hombres para volver a luchar. Como sus palabras quedaban sin efecto, enfurecida e indignada, se levantó el vestido por delante y le gritó:

- ¡Quieres huir, hijo, vuelve entonces al vientre que te llevó!

Tan humillado se vio Teodorico que detuvo la huida, juntó a sus tropas y volvió a la batalla, donde aguijoneado por la vergüenza que le produjo la amonestación de su madre combatió esforzadamente hasta derrotar al enemigo y matar a Odoacro. Así, Italia entera, a punto de caer, fue salvada por el acierto de una mujer, y me atrevería

¹⁷ Bartís, Ricardo. *op. cit.* Acto I, escena III, págs. 52-53.

a afirmar que el honor de la victoria más que sobre el hijo debiera recaer sobre la madre¹⁸.

Al estudiar la autoridad e influencia materna en fuentes medievales, María del Carmen García Herrero observa que la relación entre la madre y el hijo varón es el bien máspreciado de la sociedad patriarcal. Se detiene en la anécdota sobre Lilia narrada por Cristina de Pizán, señala que desconoce cómo llegó el episodio al conocimiento de la escritora, pero sostiene que “probablemente recoge y reelabora una tradición oral” sobre hechos ocurridos hacia el año 492, cuando Teodorico dio muerte a Odoacro en el sitio de Rávena. Destaca a Lilia como madre modélica, “generadora y cimentadora de civilización”, que ha nutrido a su hijo física y moralmente e indica que esto la autoriza a interpelar a Teodorico para que cumpla con su misión y cuando sus palabras no surten efecto, a mostrar su cuerpo para influir sobre aquel, recordándole la deuda de vida contraída con ella. Enfatiza que “en el texto de Pizán la exhibición del claustro materno y las palabras son eficaces y pese a ser dichas con furor e indignación, no provocan parálisis, no son estériles, sino que inciden directamente en el lugar de la responsabilidad propia y estimulan a hacer ‘lo que se tiene que hacer’”. Concluye en que la figura de la madre se presenta como autorizada e influyente y no como dominante y autoritaria.¹⁹

En “Postales Argentinas”, la memoria de los cuerpos en acción recoge este gesto de la madre ante su hijo varón, pero para degradarlo y torsionarlo hasta el absurdo. La Madre aquí no es modélica ni impulsora de civilización y las “trampas” que hace a Héctor en el juego de las cartas metaforizan la impostura sobre la que ha construido la personalidad de aquel. En un principio, Héctor cree en una “ley de la sangre”, en “un mandato ancestral” que le impone escribir, porque éste fue el “sueño incumplido” de su padre muerto; cree también que su madre puede ser su musa; pero rápidamente descubre que los relatos sobre sus orígenes han sido fraguados por los dichos maternos y lo acosan las preguntas existenciales:

Héctor: (*Va hacia adelante y se dirige al público.*) ¡Comprendí que mi madre citaba! Nada hubiera podido hacerme tanto daño... ¿Qué era lo cierto y qué lo falso en su discurso de madre? ¿Soy yo, en realidad, el que me habito o soy el resultado de las lecturas trasnochadas de mi madre? (*Mira su propia mano, imitando a Hamlet.*) ¿Quién soy? ¿Adónde voy? ¿Dónde estoy? ¡Estoy huérfano de historia! ¡Debo leer! ¡Debo informarme! (*La madre toma el reloj y sigue con su letanía de citas mezcladas.*) Comencé a leer. A los seis meses de lectura descubrí que las evocaciones de mi infancia habían sido robadas de “La gallina degollada y otros cuentos” de Horacio Quiroga y los relatos sobre la memoria de mi abuelo de “Funes, el memorioso” de Jorge Luis Borges...²⁰

¹⁸ Pizán, Cristina de. *La ciudad de las damas*. Ma. J. Lemarchand ed., Madrid: Siruela, 1995, págs. 56-57.

¹⁹ Cfr. García Herrero, María del Carmen. “El cuerpo que subraya: Imágenes de autoridad e influencia materna en fuentes medievales”. En *Tvriaso*, XVII, 2003-2004, págs. 165-169.

²⁰ Bartís, Ricardo, *op. cit.*, Acto I, escena II, pág. 48.

Héctor, en tanto sujeto sin un pasado auténtico, con una identidad plagiada, perdido entre los jirones de una cultura que a fuerza de repetir las mismas palabras las ha vaciado de sentido, no puede constituirse como adulto, no deja de percibir a su madre como “inmortal” y por cierto no logra cumplir con su mandato. La Madre inicia entonces el viejo ademán de restituirlo al útero, mas no para plantarlo como hombre e impulsarlo a ser y actuar en el mundo, sino para abortarlo. La potencialidad del gesto ya está subvertida, no alumbrada sino que destruye; pero la violenta reacción del hijo le imprime una nueva torsión, pues éste es quien, invirtiendo la deuda de vida, pare a su madre para poder matarla.

No es posible obviar que este texto dramático contemporáneo está marcado por la teoría psicoanalítica, según la cual un hombre se erige como tal cuando mata simbólicamente a la madre y se identifica con el padre. Por lo tanto, luego de esa escena, Héctor se deshace del cuerpo inerte de su madre en los confines de la ciudad junto al Puente de la Noria, se enamora de una florista y por algún tiempo se ilusiona con la posibilidad de la escritura, hasta que irremediamente es abrumado por el fracaso. El destino trágico del personaje se remarca mediante la duplicación de acciones y escenarios: así como mató a su madre una vez y necesitó matarla definitivamente para asumirse como escritor, mata a su amada y ésta retorna para volver a morir ante la claudicación de su pluma; así como cargó sobre sus hombros el cadáver de la madre y lo abandonó en el Puente, lleva en brazos el cadáver de su amada hasta el mismo lugar. En una Buenos Aires ruinosa y ennegrecida, Héctor Girardi se suicida arrojándose a las aguas contaminadas del Riachuelo.²¹

Metáfora de la descomposición de la Argentina, el texto espectacular arroja al mismo tiempo un cono de sombra sobre el legado cultural de Occidente: ciudades muertas, sujetos alienados, vínculos ilusorios, discursos repetidos, gestos vacíos, mandatos imposibles: el hombre al borde del abismo...

¿Acaso vuelve el hombre en la decadencia de las culturas a identificarse con los textos del pasado? Poluída la modernización de la ciudad emblemática argentina, para alcanzar identidad propia ¿no queda sino refugiarse en los viejos textos, en los viejos gestos, ahora despojados de grandeza, antes de morir? Tal vez a Bartís, como a Malraux, no le interesa que se aprueben sus posibles respuestas siempre que no se olviden sus preguntas.

Guiada por el poderoso gesto literario que la obra de Bartís subvierte, creo haber vislumbrado una contestación al interrogante sobre la universalidad del mensaje. Recuperados por la memoria de la palabra y del gesto en el cuerpo en acción, los fragmentos de los viejos textos de la literatura occidental se actualizan y torsionan en estas “Postales Argentinas” para mostrar la deriva de la cultura, como en un espejo roto, a través de una inefable póiesis teatral.

²¹ *Ibidem*, Acto II, escena VIII, pág. 61.

BIBLIOGRAFÍA

- Bartís, Ricardo. “Postales argentinas” (1988). **En** *Cancha con niebla. Teatro perdido: Fragmentos*. Edición e investigación Jorge Dubatti, Buenos Aires: Atuel, 2003.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Dubatti, Jorge. *El teatro teatra: nuevas orientaciones en teatrología*. Bahía Blanca: Ediuns, 2009.
- García Herrero, María del Carmen. “El cuerpo que subraya: Imágenes de autoridad e influencia materna en fuentes medievales”. **En** *Tvriaso*, XVII, 2003-2004, págs. 156-173.
- Pizán, Cristina de. *La ciudad de las damas*, Ma. J. Lemarchand ed., Madrid: Siruela, 1995.

EL TEATRO MODERNIZADOR DE BERTOLD BRECHT

Márcia Killmann

Eugen Bertold Brecht (1898-1956), dramaturgo, crítico, poeta, vivió como ciudadano en una Alemania que pasó por innumerables crisis: Primera Guerra Mundial, conflictos internos como el “espartaquismo” de Rosa Luxemburgo, las consecuencias de la post guerra, la ascensión de Hitler, la Segunda Guerra, la separación de Alemania. Como escritor, utilizó sus recursos literarios para denunciar los hechos que asolaron su país.

El teatro de Brecht sobre todo, modernizó la dramaturgía mundial. En sus propias palabras decía que quería “la transformación radical del teatro” (Brecht, 1964). Sus primeras obras ya vislumbran la hostilidad hacia la cultura antigua alemana elitista y el deseo de hacer algo para cambiar aquel panorama. Esa profunda modernización ocurre principalmente, cuando se opone y promueve cambios en relación al teatro clásico de Aristóteles.

Sus inquietudes se aliaron a los experimentos¹ de su compañero de trabajo Piscator (Teatro del Proletariado), que fueron pioneros en Alemania con una nueva estética que empezaba a dejar atrás el teatro expresionista alemán tan reconocido en el inicio del siglo XX.

Brecht se apropió de las experiencias de Piscator, las utilizó y reinventó. Así como al finalizar los años '20, la influencia de las ideas de Walter Benjamin y Karl Korsch le ayudaron a comprender la interrelación entre arte y sociedad; especialmente con Benjamin advirtió que el modernismo en las artes se compatibilizaba con el marxismo. De esa reflexión empezaron a surgir las obras didácticas que estaban destinadas a que el espectador pudiera desarrollar una posición crítica frente a la realidad y de esa forma ser capaz de cambiarla, es decir, llegar a transformar la propia vida. Para el dramaturgo, la lección contenida en cada texto teatral es de suma importancia, de manera que para comprender mejor esta enseñanza el espectador debe estar permanentemente consciente de que la historia que transcurre en el escenario no es real. Para impedir que el público se ilusione con la realidad del contexto, crea el efecto de distanciamiento². Brecht propone el fin de cuarta pared (Antoine), puesto que considera que constituye una farsa que crea en el actor la ilusión

¹ Piscator empezó sus experiencias en el Teatro del Proletariado con la proyección de imágenes, aparición de carteles.

² Brecht propone el alejamiento (*Verfremdungseffekt*) -efecto de extrañamiento- del público con relación a lo que ocurre en el escenario. Este alejamiento no ocurre en el plano físico, sino en el emocional haciendo que el espectador no se involucre con el espectáculo a fin de mantener imparcialidad y una postura crítica frente a los acontecimientos que se presentan. Para realizarlo, rechaza todo que había propuesto Stanislavski, por ejemplo, en cuanto al escenario e iluminación, Brecht dice que no deben invitar al espectador a soñar, sino mostrar que todo que ocurre en el escenario es una especie de mentira a propósito. Este escenario debe contener lo esencial para pasar informaciones relevantes. De esa forma, el espectador podrá analizar los hechos críticamente, manteniendo una posición ideológica en relación a los personajes y acontecimientos sin ser influenciado por lo emocional que lo llevaría a imparcialidad. En un proceso innovador del teatro, para que el actor pueda alejarse de su personaje, Brecht utiliza tres recursos: la tercera persona, el pasado, introducción de materiales convencionalmente no utilizados en el teatro -carteles, proyecciones.

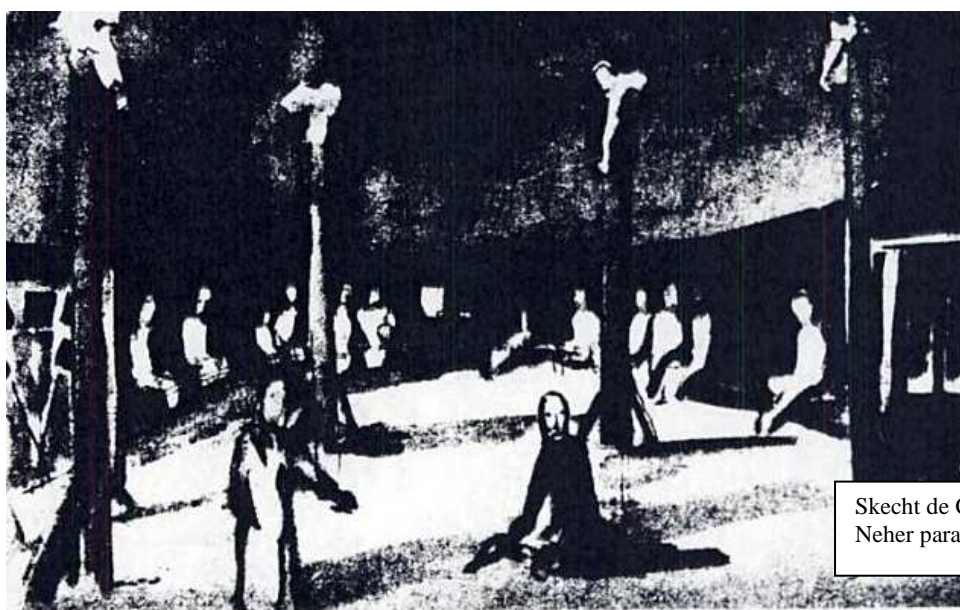
de actuar sin espectadores, de forma que viviría el personaje intensamente, al punto de ilusionar al público que consecuentemente lo creería como verdadero, creando una especie de vínculo que impediría la imparcialidad.

En el año de 1953 Brecht conjuntamente con Eisler trabajó en la ópera *Johann Faustus*, que se trataba de una nueva versión del Fausto. En ésta decían que “Fausto” representaba la decadencia burguesa a cual Brecht calificaba como un parásito que se alimentaba de los contenidos de los libros, pero que a cambio no producía nada. Este hecho provocó una reacción adversa en Alemania que sostenía que en esa ópera se estaría difamando a su “héroe nacional” (Fausto). Es un ejemplo que ilustra la tensión generada por la identidad nacional y nuevas propuestas -un teatro político, también dicho nacional, que a la vez critica todo un sector derechista, y que empieza a poner en evidencia los intereses gubernamentales- ¿Qué es ser nacional en este escenario?, ¿cuál es la identidad nacional?, ¿priman intereses colectivos o individuales?, ¿qué preservar?.

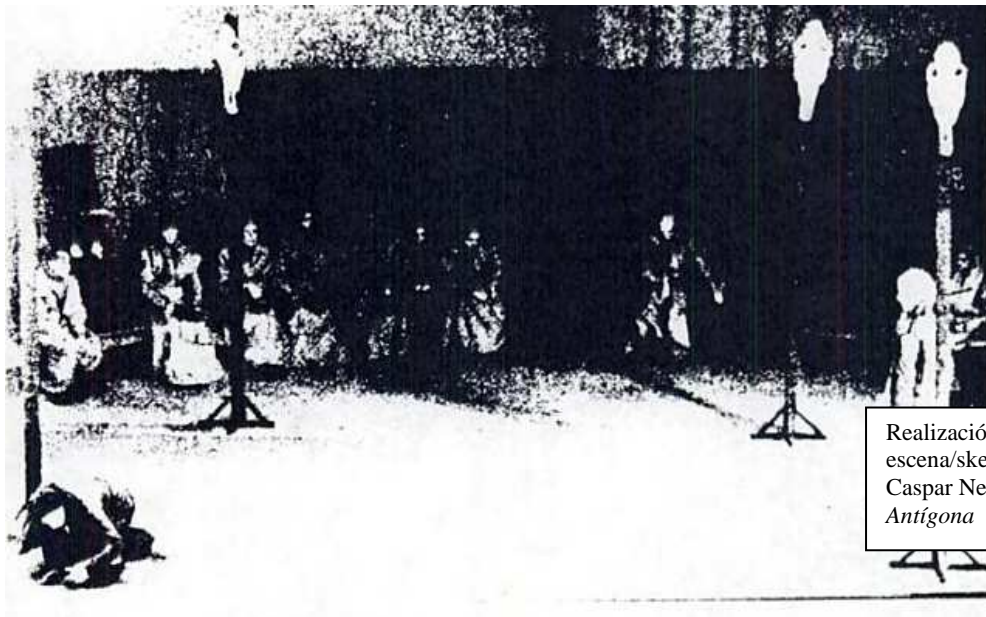
El sociólogo Anthony Giddens, autor del libro *Modernidad e identidad* dice que en una sociedad tradicional la identidad social de los individuos se limita por la propia tradición, por la familia, la localidad, mientras que la modernidad se caracteriza como un orden post-tradicional visto que rompe con prácticas y preceptos preestablecidos enfatizando el cultivo de las potencialidades individuales, ofreciendo al individuo una identidad mutable, flexible, donde el ‘yo’ se torna mas reflexivo. Algunos de los cambios profundos en el teatro occidental impulsados por los experimentos de Brecht, se encuentran justamente en el colectivo, en la división del trabajo. La presencia del escenógrafo, músicos, artistas plásticos de variadas técnicas, conforman profesionales que se tornan especialistas individuales y que por otro lado suman cada cual con su parte a fin de formar el todo teatral.

Para ilustrar algunas de las innovaciones que trajo el dramaturgo alemán al teatro, citamos:

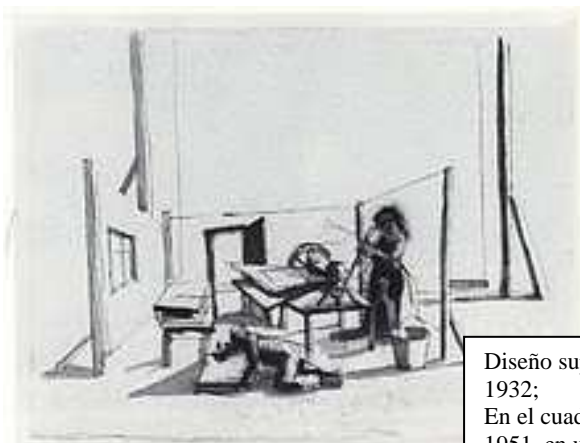
a) partiendo de una idea, un artista plástico como Neher, gran colaborador de Brecht, entre otros, hacía dibujos de las escenas que en un segundo momento serían representadas por actores y por su vez fotografiadas (acá otro profesional que colabora) como se puede observar abajo en los dos cuadros:



Skecht de Caspar
Neher para *Antígona*



Realización de La
escena/skecht de
Caspar Neher para
Antígona



Diseño superior hecho para *La Madre*,
1932;
En el cuadro inferior se ve una foto de
1951, en una puesta realizada por el
Berliner Ensemble.



b) El efecto *extrañamiento*



Ejemplo del efecto *extrañamiento* donde bajan carteles en medio a la función.

c) Otra forma modernizadora es la inusitada transmisión de las obras de Brecht que se realizaban por medio del *Modell Buch*. Se trata de imágenes fotográficas documentadas en un libro con la finalidad de que sus obras fueran montadas tal cual él las concibiera.

EL MODELL BUCH EN LA PLATA, REPÚBLICA ARGENTINA

A través de la investigación que estamos realizando para nuestra tesis doctoral, nos encontramos con estos documentos en la Biblioteca Teatral de La Plata “Alberto Mediza”. Se trata de imágenes fotográficas seguidas de pequeños textos mecanografiados editadas en un libro encuadernado artesanalmente con la finalidad de que sus obras fueran puestas en escena tal cual él las concibiera. Abajo ilustraremos con algunos documentos a fin de que se pueda observar cómo era el proceso. Acerca de cómo la biblioteca cuenta con este material pudimos investigar lo siguiente:

El *Modell Buch* original fue enviado oportunamente por Helene Weigel, esposa de Bertold Brecht, a Norberto Manzano, director de la Escuela Provincial de Teatro de La Plata desde el 1960 hasta 1976, cuando fue dejado cesante. El señor Manzano no llegó a representar la obra. Según fuentes que trabajaron con él, recibió la documentación cerca de los años ´70, pero se ignoran los inconvenientes que impidieron el montaje de la obra y las causas que hicieron que no devolviera el material al Berliner. Podemos aventurar que el convulsionado período político-social que se vivía por entonces en la Argentina, previo a la imposición de la dictadura militar, incidió en ello, puesto que la obra en cuestión es *La evitable ascensión de Arturo Ui*³, donde con mucho ingenio e ironía hace una parodia a la personalidad de Hitler y su ascenso al poder. Aproximadamente, en el año 1998, la Biblioteca Teatral tuvo acceso a ese original y logró sacar fotocopias del mismo. El *Modell Buch* fue devuelto al señor Manzano y quedó en su poder hasta su fallecimiento. Actualmente no se sabe donde se encuentran estos originales. Quisiera agradecer la atención de las coordinadoras

³ Entre tantas traducciones que se encuentran en el mercado librero, elegí la traducción cubana, que es ésta y mencionada como título, visto que me pareció la que mejor se aplica a obra. Otras traducciones dicen: *La resistible ascensión de Arturo Ui*; *La irresistible ascensión de Arturo*.

Maricel Andrea Beltran y Mariela Mirc que siempre me brindaron su apoyo en cada consulta que les hacía y en la búsqueda de materiales. Cabe mencionar que la Biblioteca posee un acervo espectacular, muy bien organizado y mantenido.

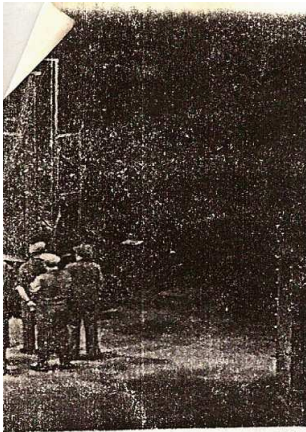
La estética de Brecht inspiró a diversos dramaturgos y directores que se apropiaron de sus técnicas y teorías. Por ejemplo, el gran director Rainer Werner Fassbinder en la película *Berlín Alexandreplatz*, de 1980, una producción de EEUU, utilizó recursos brechtinianos como proyecciones que se insertaban en la obra, carteles que bajaban entre actos, como si fuera una obra teatral. Lo mismo ocurre en la película del ruso Sergei Eisenstein *Iván, el terrible* (1944, parte I y 1958, parte II), donde se puede percibir una apropiación en lo que se refiere a escenarios, iluminación, etc.

En Latinoamérica, las obras ingresaron en los años '50. Técnicas como las del teatro diario en las obras representadas en Brasil en el Teatro de Arena por Augusto Boal, quien fue el gran propulsor del Teatro del Oprimido⁴, no sólo en diversos países de América Latina, sino también en Europa, Asia, África; teatro en el que sus técnicas tienen como base fundamental el Teatro Épico de Brecht.

En Argentina, el grupo de teatro callejero Los Calandracas también utiliza de técnicas del *efecto extrañamiento* del dramaturgo alemán.

Sin duda, el teatro de Brecht trajo recursos que modernizaron el teatro en diversas partes del mundo, como también puso en evidencia contradicciones de una sociedad dispar con proyectos culturales distintos, tensionando de esa forma cuestiones identitarias y modernizadoras.

⁴ Dice Brecht que “la técnica de la duda frente a los acontecimientos usuales, obvios, puesto en duda, fue cuidadosamente elaborada por la ciencia y no existen motivos para que el arte no la adopte (...)”. El Teatro del Oprimido es un teatro dinámico con interacción entre actor y espectador a quien llama de *espectador*. Este, una vez que deja su pasividad para tornarse actuante y agente de su propia historia, al que Boal llama de “ensayo para la revolución”, desarrolla las posibilidades expresivas y las maneras de sociabilidad de los sujetos. A partir de un tema que termina sin solución (la técnica de la duda), el público es invitado a presentar sus propias opiniones, a partir de temas que lo aproximan y estimulan a expresar la propia vivencia mediante situaciones cotidianas, actuando por medio del propio cuerpo y su palabra, componiendo una imagen en que la solución es dramatizada.

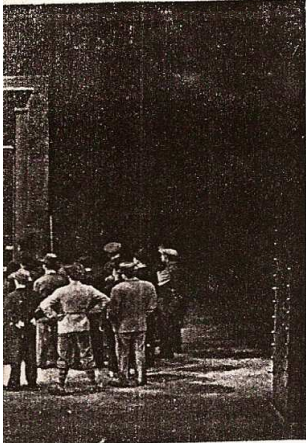


VOR DEM STADTHAUS

Delante del municipio

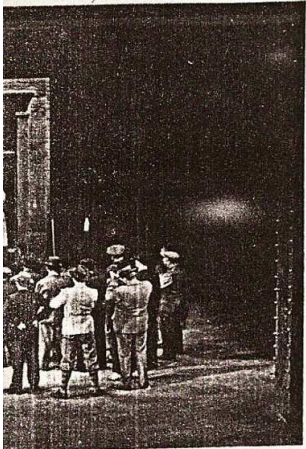
UI:
Mord! Schlächtereii! Erpressung! Willkür!
Raub!

¡Muerte! ¡Matanza! ¡Chantaje! ¡Arbitrariedad!
¡Robo!



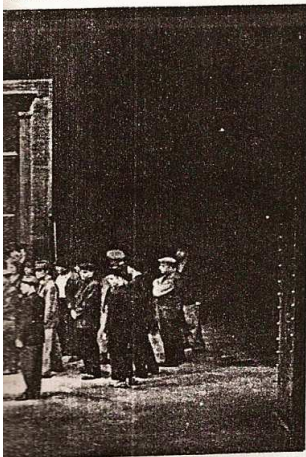
ins Stadthaus tretend, Zeugnis abzulegen
gemordet am helllichten Tag!

Hombres yendo al municipio para dejar un testimonio asesinado a plena luz del día.



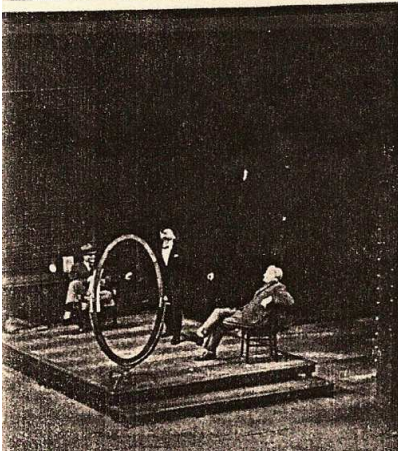
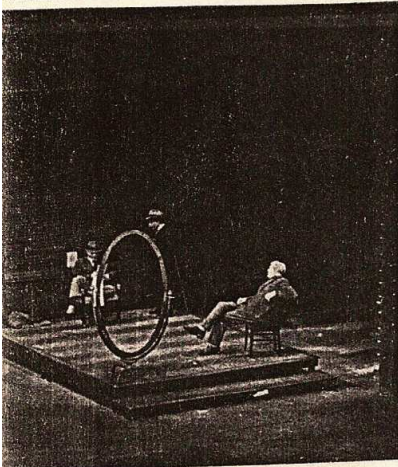
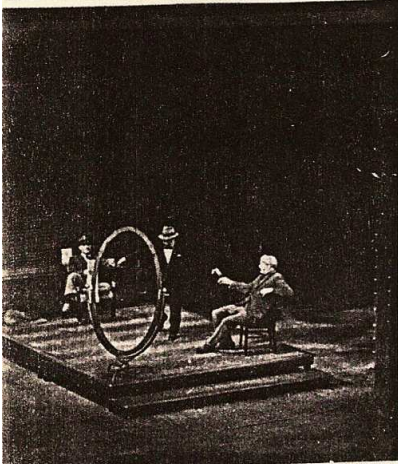
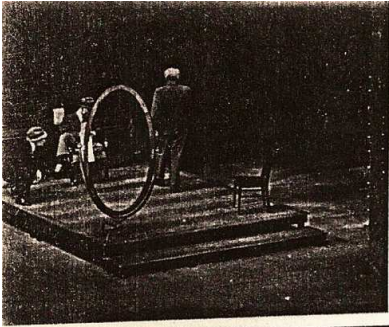
Dunkle Existenzen
beschimpften einen Mann, an dessen weissem
Haar
ein jeglicher Verdacht in nichts zerstiebt.

Existencias oscuras, insultan a un hombre en cuyos blancos cabellos cualquier sospecha se disipa en la nada.



(Sprechchöre, die die Fortsetzung der Untersuchung und Absetzung Dogsboroughs fordern)

Cantos que promueven la investigación y el abandono de la demanda.



GIVOLA:
Aber so kannst du nicht vor den Karfiol-
händlern
gehen! Es ist unnatürlich.

GIVOLA

Pero así no puedes presentarte ante el vendedor de coliflores,
no es natural.

UI:

Was heißt unnatürlich? Kein Mensch ist
natürlich. Wenn ich gehe, wünsche ich,
bemerkst wird, dass ich gehe. Korrigieren
Sie mich.

UI:

¿Qué es afectado? Ninguna persona es hoy espontánea.
Cuando ando, deseo que se note que ando. Corrijame Ud.

DER SCHAUSPIELER:

Kopf zurück. (UI legt den Kopf zurück)

EL ACTOR:

Con la cabeza erguida. (UI echa la cabeza hacia atrás).

CUERPO - ARTE - IDENTIDAD - MODERNIDAD

Nidia Burgos

“De vez en cuando el cuerpo reclama por sus fueros”

-Ortega y Gasset-

El cuerpo es un tema que pertenece a la cepa de identidad del hombre. Es una construcción simbólica, social y cultural; de ahí las diversas representaciones que buscan darle un sentido, tan diferentes, entre una sociedad y otra.

El cuerpo occidental es el sitio objetivo de la soberanía del ego. Es el recinto del sujeto, el lugar de sus límites y de su libertad. Si pretendemos analizar las relaciones entre el cuerpo y la modernidad debemos inexorablemente establecer el camino que siguió el individualismo en la trama social y sus consecuencias sobre las representaciones del cuerpo.

Si recordamos que en la cultura maya-quiché el hombre se sabía hecho de maíz, hayamos que el vínculo con el vegetal no era una metáfora sino una identidad de sustancia, lo que establecía una consustanciación entre el hombre y su alimento. En aquella sociedad el cuerpo no era una frontera, sino el elemento indiscernible de un conjunto simbólico. El hombre era un-hombre-en-relación, o más bien, un tejido de relaciones.

En el universo de valores medievales y renacentistas el hombre se unía al mundo, condensaba el cosmos. Bonifacio VIII, en su bula *De Sepulturis*, condenaba la reducción del cadáver que solían realizar los cruzados para transportar los huesos de sus compañeros a la patria, porque esto comprometería la resurrección del occiso. Pero a partir de los anatomistas como Vesalio, y el propio Leonardo Da Vinci, que comenzaron a realizar disecciones de cadáveres, y especialmente a partir de la construcción del primer teatro anatómico en la Universidad de Montpellier en 1556, se produjo uno de los momentos claves del individualismo occidental: se rompió la correspondencia entre la carne del hombre y la carne del mundo. A partir de que el cuerpo se convirtió en un objeto de estudio como realidad autónoma, el hombre cayó en la singular paradoja de poseer un cuerpo, eventualmente distinto de su ser mismo. Así, desde la Modernidad, el cuerpo se asocia al poseer y no al ser. El cuerpo se convierte en la singularización del sujeto al que le presta un rostro.

A partir de Descartes, con el advenimiento de la filosofía mecanicista, se produjo una nueva escisión entre el hombre y su cuerpo. Descartes consideró el cuerpo como máquina compuesta de huesos y carne, “tal como aparece en el cadáver”. Esta expresión del filósofo, denota reificación, la ausencia de valor del cuerpo. En su *Tercera Meditación* dijo: “eliminaré todos mis sentidos, incluso borraré de mi pensamiento todas las imágenes de las cosas corporales o por lo menos, porque apenas puedo hacerlo, las consideraré vanas o falsas”. Esto le permitió en la *Sexta Meditación* (1641), hacer una clara distinción entre el hombre y el cuerpo; y el cuerpo, despojado del hombre, pudo ser pensado sin reticencias a partir del modelo de la máquina. Esto ocurría en los sectores cultos, en tanto, en las capas populares el cuerpo siguió siendo el pivote de arraigo del

hombre en el cosmos, en una palabra, se mantuvo identidad de sustancia entre el hombre y el cuerpo, se era el cuerpo.

Fueron pues el individualismo y la cultura erudita quienes introdujeron la separación entre el hombre y el mundo. La afirmación del *cogito* como toma de conciencia del individuo, deprecia el cuerpo, y lo desvincula del cosmos y el resto de los hombres. A partir de entonces, el cuerpo marca la frontera entre un individuo y otro y el repliegue del sujeto sobre sí mismo.

Como el cuerpo no es más el centro desde el que se irradia el ser, se convierte en un obstáculo, en un soporte molesto. Debe permanecer discreto, siempre presente pero en el sentimiento de su ausencia. El estado ideal en las sociedades de occidente lo alcanza cuando ocupa el lugar del silencio, de la discreción, del borramiento, incluso del escamoteo ritualizado. Se define la salud como la inconsciencia que el sujeto tiene de su cuerpo. O se dice que la salud es el silencio de los órganos.

El cuerpo es, sin embargo, el operador de todas las prácticas sociales y de todos los intercambios entre sujetos; pero sólo existe para la conciencia del sujeto en los momentos en que deja de cumplir con sus funciones habituales, cuando desaparece la rutina de la vida cotidiana o cuando se “rompe el silencio de los órganos”.(Le Breton, 2002: 124) Todo distanciamiento de la norma: un mal olor, una risa loca, una actitud descuidada, que llamen la atención sobre el cuerpo, es considerado inconveniente. El fastidio que irrumpe y paraliza el intercambio social, puede sin embargo, borrarse ritualmente, si se finge indiferencia, o por medio del humor, que sirve para disipar la vergüenza o reticencia.

La armonización en la interacción se logra cuando ésta se encuentra atada a un código previsible. Por ello, el loco es un factor de trastorno, ya que perturba los rituales de interacción: grita, agrede, se desnuda. La ausencia de previsibilidad es la clave de la incomodidad que provoca.

A partir de los años ´60, después de un largo proceso de discreción, el cuerpo se impuso como lugar predilecto del discurso social. Por entonces, surgió la inversión de la esfera privada, la preocupación por el yo. De ahí el auge de las terapias corporales, la fuerte exposición del cuerpo en todos los órdenes que comenzaron a imperar a partir de aquellos años.

La sociedad de consumidores blande el ideal de “estar en forma” dice Zygmunt Bauman; y así la búsqueda de bienestar a través de una mejor utilización del cuerpo, a través de deportes, ejercicios y artes marciales, responde a la necesidad de restaurar un arraigo antropológico que se ha vuelto precario a causa de las condiciones sociales en la modernidad.: sedentarismo, etc.

Los valores cardinales de la modernidad, los que la publicidad antepone, son los de la salud, la juventud, la seducción, la higiene. Son las piedras angulares del relato moderno sobre el sujeto y su obligada relación con el cuerpo. Por ello el enfermo, el discapacitado, el viejo, el moribundo, recuerdan la insoportable fragilidad de la condición humana; lo que la modernidad se niega, obtusamente, a aceptar. El envejecimiento se hace intolerable en una sociedad que tiene el culto de la juventud y que ya no sabe simbolizar el hecho de envejecer o morir. En las sociedades primitivas el hombre al envejecer alcanzaba mayor preeminencia en la sociedad, en la modernidad, en cambio, teme envejecer porque pierde su espacio en el campo comunicativo, incluso padece un empequeñecimiento del territorio, hasta que queda un cuerpo casi inmóvil, un resto. Según Julia Kristeva: “El cadáver es el punto culminante de la abyección. La muerte infecta la vida...”y agrega que lo abyecto es aquello “que perturba la identidad, el sistema, el orden. Aquello que no respeta las fronteras, las posiciones, los roles”. (Kristeva, 1980: 10 y 12).

El universo racionalizado es inhabitable cuando falta la dimensión simbólica. A través de la revalorización del cuerpo el imaginario se toma la revancha. Cada uno se construye una visión personal del cuerpo y la arma sin preocuparse por las contradicciones o por la heterogeneidad del saber que toman prestado: Yoga, chamanismo, zen, acupuntura, se convirtieron en puras tecnologías corporales que asedian el mercado de la cura o de los bienes simbólicos. Las contradicciones de estos diferentes recursos no son percibidas por los sujetos que buscan tan sólo, eficacia terapéutica. En el fondo, el hombre busca un cuerpo perdido, que es, de hecho, la de una comunidad perdida. (Antes el hombre no podía distinguirse del cuerpo que le daba forma y rostro); ahora, el hombre está separado del cosmos, separado de los otros y de sí mismo.

El hombre es un ser de relaciones y de símbolos. El sujeto siente el imperativo de darse una forma, convirtiendo su cuerpo en un objeto al que hay que modelar, esculpir y personalizar. El cuerpo es la pantalla de proyección en el que el sujeto compone signos en los que busca producir su identidad y su reconocimiento social. El sujeto reducido a sí mismo, atomizado por las condiciones sociales de la modernidad, busca el contacto con los otros, haciendo que su cuerpo sobresalga. Los poderes del cuerpo son exhibidos sin la previsibilidad a que nos tiene acostumbrados el imaginario cotidiano.

El cuerpo ha sido apartado de manera abstracta del hombre, como si fuese un objeto, eliminando el carácter simbólico, por lo que carece también de dimensión axiológica (valores) y es despojado del halo imaginario. Los progresos técnicos y científicos, con el vacío de valores que implican, convirtieron al cuerpo humano en una mercancía o en una cosa cualquiera. El cuerpo humano que perdió el aura a partir de Vesalio, ha llegado ahora a la era de la “reproductibilidad técnica” que denunciaron los filósofos de la Escuela de Frankfurt. Por ello, Vance Packard en *El hombre remodelado*, dice que habrá negocios que vendan partes del cuerpo en los hospitales, igual que sucede en los talleres de automóviles. En el momento que el cuerpo entra en su fase de reproducción técnica, toda obra de la realidad declina en simulacro posible. (Le Breton, 2002: 195)

La imagen del cuerpo no es un dato objetivo, sino un valor que resulta, esencialmente de la influencia del medio y de la historia personal del individuo, por ello no se puede tocar el cuerpo sin poner en movimiento las fuerzas psicológicas y culturales enraizadas en lo más íntimo del sujeto, es decir, los fundamentos de la identidad personal.

El cuerpo además de ser como una frontera frente a los otros, se nos aparece como un factor de singularidad e individuación. Es además el efecto de una construcción social y cultural. Es sujeto sexual y además puede ser campo de representación (obra plástica), y también campo de transformación e invención a través de máscaras, maquillajes, tatuajes, ropas, etc.

Nuestro trabajo pretende delinear la atmósfera de valores de los últimos decenios, en los que el teatro ha sabido integrar los efectos polisensoriales aportados por los artistas plásticos y los cinetistas y el modo en que aquellos espectáculos promovieron la preeminencia del cuerpo del actor y la participación directa del público, muchas veces desde sus propias sensaciones somáticas. El *happening* es un ejemplo insoslayable, que apareció en 1959 cuando Allan Kaprow presentó en Nueva York sus *18 happenings in six parts*. A pesar de la imprecisión de su origen, del sentido abarcador de su traducción como “suceso” o “acontecimiento” y de su ambigua pertenencia al teatro, consideramos que es uno de los acontecimientos artísticos que mejor ejemplifican el intento de participación efectiva del público junto a la improvisación como norma. Además, en estos

espectáculos, la presencia de personas desnudas o en actitudes que comúnmente están reservadas al ámbito de lo íntimo, nos permiten colocarla como hito de “los reclamos por los fueros del cuerpo”.

La renovación del material teatral, (fondo y forma, continente y contenido) están en el centro de las preocupaciones de los dramaturgos, directores, actores y de los técnicos. Desde los '60 se busca un actor-creador, una incitación a la creación colectiva: talleres, improvisaciones individuales y colectivas, corporales, gestuales, investigaciones sonoras y verbales, máscaras, marionetas, medios audiovisuales, son experimentados para extraer las leyes de la interpretación orgánica. El actor ya no es sólo el intérprete: se convierte en un espacio vivido y construido según diferentes temas elaborados en equipo. Las danzas, los gestos y los movimientos desembocan en una expresión que puede -en relación con el psicodrama- ser considerada terapéutica. Hay en este teatro cierto paralelismo entre elementos estrictamente cinéticos (el gesto, el signo) y elementos espaciales (la escena y el entorno). Tal teatro, en el límite de la abstracción, recurre a la comprensión y a la cooperación del espectador. Aunque se trata, sobre todo, de un teatro semiótico, el aspecto plástico no es despreciable.

A este nivel, un lenguaje corporal puede instaurarse y conmover los sentidos. El cuerpo está de este modo en el centro de los nuevos modos de expresión.

En cuanto a la dramaturgia, a mediados de la década del '60 se crearon obras abiertas, en abierta ruptura con la noción de pieza. Ya no interesaba un principio, un medio dividido en una serie de actos, y un final, ni los conflictos psicológicos, sino la construcción de un espectáculo conformado por series de cuadros que semejaban un “viaje”. La participación se manifestaba en la libre elección de cada espectador dentro de una serie de cuadros aparentemente sin ligazón o bien en la implicación de un ritual iniciático. Por ejemplo, *Paradise Now* en la puesta en escena del *Living Theater* en 1970.

De esta nueva relación espacial del lenguaje de los sentidos, de la actitud de los actores, se derivó la participación del público que interviene real y físicamente en la representación, como sucede en *Paradise Now*, en donde se prevén zonas para el público y se reserva cierto tiempo para la participación de los espectadores. Desde el nacimiento del *Living Theater* en 1951 en Nueva York, sus creadores, Judith Malina y Julian Beck han declarado que un teatro que permite que el público permanezca pasivo es un teatro antirrevolucionario. Ellos crearon la primera obra colectiva importante: *Frankenstein* (1965) y alcanzaron gran suceso con *Paradise Now*, obra de actualidad política y moral. Cada frase del espectáculo debía conducir a un período de teatro libre, en el que se invitaba al espectador a convertirse en actor. Cada etapa comenzaba con un rito, que llevaba a un trance y a una visión. Ésta era vivida y representada por los actores y proyectada sobre la concurrencia, en donde se convertía en una posibilidad de acción. Entonces se proponía a los espectadores unos temas improvisados, asociados a lugares de gran tensión en el mundo. Pero críticos como Bernard Dort se preguntan si los espectadores, convertidos en actores, no se convierten en pobres comediantes manipulados por los animadores del espectáculo. Dijo¹: “espectadores y actores, transformados por el espectáculo, debían abandonar juntos la sala e invadir la calle para metamorfosarla. Pero, aparte de que se les vedó la calle, no es seguro que el

¹ Dort, Bernard. “Théâtre-le nouveau théâtre”. En: *Encyclopédie Universalis*. París, , 1973, vol.15, pág. 1074.

teatro pueda de este modo escapar de sí mismo y hacer de sus actores y sus espectadores unos verdaderos revolucionarios”

Las experiencias de Pierre Chabert y Sandra Solov en las sesiones abiertas de su taller en la Ciudad Universitaria de París, se dirigen a la liberación de energías, al contacto entre las personas, así como a la redefinición de las leyes de la improvisación. En la Bienal de París de 1969 presentaron una creación de grupo totalmente construida sobre el movimiento y el sonido de los cuerpos; se presentaba como un espectáculo abstracto en el que la imaginación del espectador estaba libre, como ante una escultura cinética.

En los Estados Unidos, el teatro adquirió una orientación política más radical que en Europa, con el agregado de un acusado componente erótico. Muchas compañías practicaban un teatro-guerrilla de calle. Situados en la tradición de LeRoi Jones, con su Black Art Theater, un teatro de combate que buscaba la participación directa del público. Su contrapartida erótica fue el teatro de MacClure, en San Francisco, en el que la desnudez de los actores era acompañada por poemas salvajes interrumpidos por gritos de animales. Su prolongación, cada vez más abiertamente comercial, se manifestó en las representaciones de *Hair* y *Oh, Calcuta*.

En 1976 en la obra *Equus* de Peter Shaffer, dirigida por Cecilio Madanes en Buenos Aires, apareció casi por primera vez en escena el desnudo masculino completo en una obra de teatro “seria”.

Esta conmoción ha sido especialmente sorprendente en el teatro norteamericano de posguerra. Una nueva sensibilidad asociada a los nombres de Jackson Pollock y John Cage, a los happenings, al arte psicodélico mostró una notable preocupación por la participación física del público. La aportación del arte cinético al teatro se basó fundamentalmente en su movilidad y su adaptación a los diferentes elementos dramáticos: la introducción de arquitecturas portátiles, como en las escenificaciones del ballet-teatro de Nikolaï; la valorización plástica de la inmovilidad del cuerpo del actor a través de una disciplina estrictamente física, que en su pureza pudo llegar hasta la interpretación de mimo de un Decroux² o incluso a la popularización de juguetes articulados, como las marionetas. Finalmente, el aspecto más importante dentro de la perspectiva de una redefinición del papel del dramaturgo: la participación del público. A este respecto Adolphe Appia ha sido, sin lugar a dudas, el primero en formular la idea de que el espectador debe ser, él mismo, actor. Esta concepción obliga a renunciar -como dice André Veinstein- a la división entre escena y vida y al edificio del teatro, para conservar sólo una creación y una ejecución colectivas sobre un gran tema social.

El contacto con los espectadores en el teatro se ha expresado por medio de diversas tendencias y de estudios muy específicos: Artaud, *Living Theater*, Grotowski, escenas cinéticas múltiples (Mnouchkine, Ronconi y otros), colaboración entre dramaturgos, escenógrafos, músicos e incluso entre compañías. A través de estas manifestaciones podemos distinguir el profundo cambio que se ha producido en el teatro. La obra compuesta por un dramaturgo, interpretada por unos actores y contemplada por un público, que en el mejor de los casos, se hacía cómplice de esta

² Etienne Decroux investiga la dramaturgia gestual, la *masque*, para valorar el trabajo del cuerpo. Su hijo, Maximilien Decroux opone el cuerpo orgánico al cuerpo geométrico y señala como especialmente representativos del cuerpo humano en movimiento, los principales centros nerviosos, así como todo el sistema neuroendócrino.

representación, ha dejado su sitio a otra clase de teatralidad, que en ocasiones se parece a la fiesta, y en otras, al aquellarre, como por ejemplo en *Manes*, de La Fura dels Baus.

En la citada obra, La Fura ha hecho una puesta intercultural de tipo universalista, insistiendo en la comunicación preverbal, lo que Barba llama lo preexpresivo.

En la Fura hay una ética del actor frente al trabajo teatral. Por una parte una búsqueda de autenticidad y por otro lado un trabajo formal, convencional que construye todo. El actor debe inventar un personaje, creer en él y a la vez quedarse fuera, mostrar que está actuando. Lo que se llama actuación déctica. Se produce un juego muy interesante, cuando más real es, más trata de imitar algo, más desemboca en la teatralidad, y cuando la teatralidad es exagerada, desemboca en la realidad. Es un teatro muy consciente de sus procedimientos.

Cuando los actores aparecen desnudos, se limitan a presentarse a sí mismos. Detrás del personaje dramático no se oculta persona alguna, la persona es simplemente el actor. La obra entera es un anárquico grito de protesta contra las habituales rutinas escénicas y cotidianas. En su iracundia contra las leyes naturales de las costumbres civilizadas no vacilan en recurrir a comportamientos totalmente insospechados. En su violento desprecio por las rutinas, pues éstas constituyen en la vida cotidiana como en el escenario, verdaderos “momentos de alivio”, la Fura juega sustancialmente con el impacto y la “sensación de riesgo”. El espectador pasa del pasmo a la zozobra, -digamos que la zozobra es su estado permanente-, porque de ningún modo puede prever qué va a ocurrir. En *Seis personajes en busca de un autor* de Luigi Pirandello, los personajes buscaban a un autor para organizarse en comedia, en *Manes* los espectadores son “personajes sin autor”, necesitados del teatro para venir al mundo, al menos a ese mundo; ya que para la Fura, el teatro no se limita a reproducir el mundo, sino que, como también lo entendió Peter Handke, el mundo se revela como reproducción del teatro. *Manes*, es en suma, otra búsqueda de “teatro total”. Pero esta puesta corrosiva disuelve definitivamente las formas dramáticas convencionales, y esto no se reduce a un mero cambio de estilo, sino que, esta innovación surge de una nueva cosmovisión.

Posiblemente ha sido la segunda guerra mundial con sus experiencias culminantes del Holocausto e Hiroshima, con la introducción de sofisticadas técnicas de destrucción y la consiguiente banalización extrema de la muerte, la que haya provocado una reacción de incertidumbre colectiva en las sociedades afectadas, pues se resquebrajan todas las certezas previas sobre la naturaleza del ser humano ante la súbita comprensión de las capacidades infinitas del mal. Se cobra conciencia de que toda una sociedad puede participar en la violencia, no por una ruptura del tejido social, sino precisamente como la definición misma de la comunidad, como legitimación de lo ilegítimo y centralización de lo excéntrico. Así se pierde confianza en la unidad del yo como entidad previsible en parámetros de conducta civilizada, porque de hecho se preferiría adjudicar esas conductas a lo directamente inhumano.

En el teatro la falta de fe en la realidad y en los enfoques tradicionales de la misma no sólo conducen a una relativización de los medios expresivos, sino también a una falta de fe en las formas mismas de la expresión teatral. De ahí que la Fura opte por un lenguaje directo, no sublimado y confuso. Buscan una magia blanca que deshaga toda la magia negra de los cambios insuficientes y perversos sobrevenidos hasta ahora. Así, optan por un modo cruel de jugar con la realidad, pervirtiéndola.

Sobre la base estilística de una serie de rupturas de sistema referentes a nuestras conenciones, a nuestras experiencias, subrayando irracionalmente una crítica racionalmente expresada en el montaje mismo, intentan bucear hasta qué punto el teatro es un medio de expresión y comunicación.

Cuando los espectadores ingresaban al recinto, el espectáculo ya se había iniciado. Dos figuras de apariencia sacerdotal ejecutaban el acto de asar una lengua. Las reiteraciones, la simetría de sus gestos y la música buscaban un efecto casi hipnótico. Este proceso secuencial que partía de la ritualización de los actos de cocinar y comer y pasaba a la lucha por poseer y aparentemente comer los pollos crudos, incluido un cuadro en que el intento de asar unos pollos produce una discusión por las ventajas de cocerlos, y aún de una extraña connotación sexual, nos llevaba, por vericuetos que ostensiblemente recreaban el tránsito de lo natural a lo cultural y viceversa. Los centenares de mitos que el notable etnólogo y sociólogo estructuralista Lévi-Strauss desmontó y reintegró sabiamente, giraron justamente alrededor del tema de la cocina. Mostró de qué modo categorías empíricas como lo crudo y lo cocido, lo fresco y lo podrido, lo mojado y lo quemado, definibles por la pura observación etnográfica, servían sin embargo de herramientas conceptuales, de ahí sus libros *Lo crudo y lo cocido*, *De la miel a las cenizas*, y *Modales de mesa*. Mostró que el paso de lo crudo a lo cocido es un tema central en el tránsito de la naturaleza a la cultura, y en las relaciones elementales del hombre y el mundo. Que el hombre evolucionara de comer crudo a comer cocido, que ande vestido, que guarde cierto pudor elemental, reprima la ira y se ejercite en actos básicos de generosidad como compartir los alimentos, etc, llevó siglos de evolución.

Los pollos muertos se constituían en un verdadero *leiv motiv* de la puesta. Los actores peleaban por ellos, los sacralizaban en actos que sugerían la ritualización de las ofrendas, los portaban entre los dientes, los despedazaban con las manos, y finalmente, ya en el paroxismo inducido por la música y el temblor convulsivo de los cuerpos de las actrices suspendidas en el aire, una de ellas con auxilio de un macabro partero, daba a luz un pollo muerto en medio de la sangre que surgía en borbotón.

En un momento, aparecían actores-lámparas llevando una mochila con una luz que iluminaba intermitentemente su rostro y el contenido de la mochila: una momia que tal vez simbolizaba el pasado que debemos llevar a cuestas. La notable contradicción entre la juventud de los actores y su expresión de patética satisfacción contrastaba con el macabro contenido de lo que portaban. Aquellos actores se dispersaban entre el público y por ejemplo, acariciaban el rostro de un espectador, para seguidamente pasarle por la cara un pollo muerto y pelado.

En otra secuencia los actores parecían pelear por unos envoltorios que simulaban niños y que luego, a la luz de unos candiles parecen latir. La Fura los proponía como “muñones pulsantes”. Luego otro actor se duchaba ante el público y cuando parecía dispuesto a secarse le caía un torrente de suciedad encima.

Proponían un espacio escénico que no existía *a priori*, sino que se iba generando y transformando por la acción del espectáculo mismo. Los actores, iban construyendo la monumental escenografía que recordaba en mucho la ambientación de la película *Max Mad*.

Algo tan inasible como la luz, es en rigor lo que vertebraba las secuencias y producía el seguimiento de los espectadores en pos de acciones que respondían a la realidad móvil del *zapping*

televisivo. La discontinuidad, lo imprevisible, el feísmo, el fragmentarismo, conducidos por la iluminación y la música, una música que apelaba desde lo tribal hasta lo que uno podía intuir como sonidos del futuro, cumplían la misión de mantener al espectador en un estado de sobrecogimiento permanente, al tiempo que lo insultaban, lo mojaban, le arrojaban desde harina hasta garbanzos, trozos de pollo crudo, lo obligaban a retroceder amenazándolo con teas encendidas, o arrojándole violentamente unos carros que portaban a los actores y elementos de utilería. Estas implicancias se podían evitar alejándose del centro de la pista, o subiendo a las gradas del estadio. Pero era notable que la mayoría del público prefería estar lo más cerca posible de las acciones.

En la escena final los actores subidos a altos andamios, después de haber peleado por la posesión de los pollos y la comida, se iban introduciendo en unas cestas ovoidales que estaban suspendidas en la altura, como regresando al útero o volviéndose “bichos canasto”. De todos modos, cualquiera fuera la interpretación, se terminaba en una regresión.

La Fura trataba de eliminar la imprecisión del teatro del absurdo sin prescindir de su riqueza afectiva, y lo intentaba por medio de añadir al mensaje lógico un mensaje fuertemente sensorial que reforzaba el primero. Pero el camino que buscaba, al menos en *Manes*, era absolutamente antiestético: se regodeaba en el feísmo, en la violencia, en la truculencia y la repugnancia. La música por el contrario, relevaba lo estético a grado sumo. Era otra manera de expresar la relatividad de todo enfoque humano. Constituía el recreo en el carácter fluctuante de la realidad misma, sorprendente e inquietante. En consecuencia, según la ley de continuidad y contradicción, la Fura habría superado en *Manes*, una cosmovisión anterior a la que respondía el teatro del absurdo. De todos modos, consideramos, que en las actuales circunstancias, no existe ya un único público en el teatro, sino numerosos grupos, con sus necesidades específicas y sus particulares capacidades de percepción y los profesionales del teatro responden con diferentes expresiones a estas necesidades y aspiraciones múltiples.

Es muy notable la profunda imbricación de lo artístico con problemas culturales e ideológicos, que obligan a relacionar las obras con elementos procedentes de la mitología, la psicología, o las reivindicaciones sociales e ideológicas.

Los creadores de formas monstruosas en el arte han sido observadores muy atentos de las deformidades y mutilaciones físicas. La fragmentación humana conlleva una mezcla de fascinación y horror, un sentimiento de crueldad y de miedo. El temor ante el cuerpo abierto surge de la evidencia de que la piel deja de ser la frontera intangible entre el interior y el exterior. El ser humano percibe su fragilidad y se aterroriza, ve peligrar su indivisibilidad, su seguridad y aparecen el dolor, la enfermedad, la mutilación, la descomposición y la muerte como insoslayables. Si esas laceraciones no provienen además de una causa justificada: una operación, una herida involuntaria o la necesaria amputación de un miembro enfermo, sino de la violencia: la lucha, la tortura, la violación, se produce además, una fractura traumática, una alteración ontológica fundamental en el individuo que la padece.

La mutilación del cuerpo en la pintura y la escultura contemporánea pone el acento en el fragmento, en el muñón. Así el fragmento se convierte en el punto de partida de una reconstrucción material por parte del espectador. Auguste Rodin (1840-1917) nos ofrece en una parte de su producción no sólo seres mutilados, sino también seres angustiados que se aferran al suelo o a una roca con una ferocidad desgarradora. Fue el primero en romper con la tradición

escultórica que hacía del cuerpo humano un lugar de santidad, intocable en su apariencia externa y completa³.

Es posible observar que desde el comienzo del siglo XX hasta los años '70, se ha iniciado un proceso de cuestionamiento de la integridad, de la representación física y psicológica del ser humano; y que en los años '80 y '90 se ha radicalizado el proceso de mutilación del cuerpo.

Entre los parámetros culturales, sociales e ideológicos que han permitido el desarrollo de un arte de esas características, debemos citar indudablemente el incremento de los estudios culturales en torno a la identidad gay, el cuestionamiento de la masculinidad, los derechos de las minorías étnicas, el papel de la mujer en todos los ámbitos de lo social, la búsqueda de nuevas y profundas relaciones de lo político con lo artístico, la creación de intensos puentes de unión entre lo público y lo privado, lo social y lo íntimo, que entre otras cosas, han posibilitado la aparición, especialmente en las últimas dos décadas, de trabajos artísticos de gran complejidad que los han convertido en claros puntos de referencia del mundo cultural del fin del milenio.

La obra de Francis Bacon (Dublín, 1909 - Madrid, 1992) basa su producción artística en la representación obsesiva del cuerpo masculino, cuerpos crucificados, contorsionados, animalizados, mutilados y deformes hasta llegar a veces a no ser más que un charco de detritus (*Blood on the floor*, 1986). Sus obras llegan a desafiar el límite de lo representable, redefiniendo y reivindicando, entre otras cosas, los órganos de deseo y de placer, por ejemplo cuando en *Figure in Movement*, 1976, aumentó con un círculo, que hacía de lente, las nalgas y el ano de un hombre, traspasando las barreras normativas de la masculinidad occidental.

El "enemigo" contra el que luchan estos artistas que hemos mencionado, son las opiniones sin forma de las mayorías, lo que Roland Barthes distingue como la *doxa*: "Opinión pública, Espíritu mayoritario, Consenso pequeño-burgués, la Violencia del Prejuicio" (Barthes, 1978: 51), de las que evidentemente les molestan el despotismo de que se revisten y la violencia con que se imponen, la arrogancia y el triunfalismo que ostentan, la muerte intelectual que provocan. Por ello buscan, exhibiendo cuerpos deformes, monstruosos o corrompidos y sus detritus, poner en crisis los valores tenidos como verdades absolutas por las mayorías. Tratan de lograr la repulsión de una sociedad que ha impuesto valores como la belleza corporal, la salud, la juventud, la heterosexualidad, el predominio cultural de la raza blanca sobre la negra y la amarilla y de los países ricos sobre los pobres y que además rechaza al *distinto*, al *diferente*, trata de negar o esconder la enfermedad y la muerte y de apartar y negar al que se enferma (lepra, tuberculosis, Sida)

Pero recordemos que esas máscaras hipócritas de la sociedad vienen siendo vulneradas desde hace mucho. Ya Frank Wedekind, a principios del siglo XX, hacia 1905, solía orinar y masturbarse en el escenario de los teatros de cabaret de Munich. Pero la preeminencia del cuerpo como soporte casi total de las significaciones de la teatralidad fue aumentando y generalizándose a lo largo del siglo. El cuerpo desnudo del actor, despojado de la ropa, que es un símbolo de poder y de significación, lo hace vulnerable, pero a la vez le confiere un nuevo poder dado por su exhibición en un lugar preeminente, el escenario, en absoluta precariedad e indecible despojamiento frente a los observadores vestidos, pero que han ido a verlo a él.

³ Cf. Cortés, José Miguel G. *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte*. Generalitat Valenciana, Direcció General de Museus y Belles Arts, 1996, págs. 82 y sgtes.

En definitiva, la noción moderna de cuerpo es un efecto de la estructura individualista del campo social, una consecuencia de la ruptura de la solidaridad con el cosmos a través de un tejido de correspondencias (Le Breton, 2002: 15-16). Y cuando la identidad personal está cuestionada a través de los incesantes cambios de sentido y de valores que marcan a la modernidad, cuando el reconocimiento de uno mismo se vuelve un problema, aún cuando no sea a nivel muy grave, queda, en efecto, el cuerpo para hacer oír una reivindicación de existencia. Se trata de convertirse en una escritura, por medio de los signos del consumo, o por medio de la somatización, de convertir al cuerpo en una señal de reconocimiento. “En lo inaprensible del mundo, sólo el propio cuerpo proporciona la aprehensión de la existencia”, dice Le Breton.

Así, el teatro y la plástica le hacen preguntas a la existencia del sujeto, y en este sentido la catarsis que le ofrecen le proporciona una restauración a su dimensión simbólica. Gana efectivamente una dimensión simbólica que viste a su cuerpo y por tanto a su propia existencia de hombre, con un valor y con un imaginario que le faltaban.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Casullo, Nicolás; Forster, Ricardo; Kaufman, Alejandro. *Itinerarios de la Modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la Ilustración hasta la posmodernidad*. Buenos Aires, Eudeba, 2003.
- Cortés, José Miguel G. *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte*, Generalitat Valenciana, Direcció General de Museus y Belles Arts, 1996.
- Cortés, José Miguel G. *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona: Anagrama, 1997.
- Descartes, René. *Discurso del método-Meditaciones metafísicas*. Traducción, prólogo y notas de Manuel García Morente, Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral, 1970.
- Dumont, Louis. *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'ideologie moderne*. París: Gallimard, 1983.
- Giddens, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- Goldberg, Roselee. *Performance Art, desde el Futurismo hasta el presente*. Barcelona: Destino. 1996.
- Kristeva, Julia. *Les pouvoirs de l'horreur: Un essai sur l'abyection*. París: Seuil, 1980.
- Le Breton, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Lopez, Liliana B. “El “Happening”y el Instituto Di Tella”. **En:** Osvaldo Pellettieri y George Woodyard Editores. *De Eugene O'Neill al “Happening”. Teatro norteamericano y teatro argentino 1930-1990*. Buenos Aires: Galerna, 1996, Cuadernos del GETEA N°6.
- Packard, Vance. *L'homme remodelé*. París: Calmann-Lévy, 1978.
- Popper, Frank. *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy*. Madrid: Akal, 1989.

CUERPO, ENFERMEDAD E IDENTIDAD EN *TÚNICA DE LOBOS*
DE GLORIA ELENA ESPINOZA*

Nidia Burgos

*Mi libro, (...) Algún día alguien lo leerá y encontrará misterios
dentro de mis silencios, los cuales a veces ni yo comprendo.*

Gloria Elena Espinoza

*Caer enfermo -físicamente- es lanzarse
a cuerpo descubierto fuera del lenguaje*

Paul Laurent Assoun

La escritora Gloria Elena Espinoza de Tercero, vive en León, Nicaragua. Ha incursionado en el teatro, la música y la plástica con buena acogida de la crítica especializada en los tres rubros. Así llegó a finalista en el Primer festival de la Canción de Nicaragua en 1977, En 1998 publicó *La casa de los Mondragón*, y ya su segunda novela *El sueño del Ángel* recibió el Premio Nacional de Literatura FUNISIGLO 2001, Ha sido declarada Hija dilecta de la ciudad de León y *Túnica de Lobos* (2005) es su tercera novela.

En *Túnica de Lobos*¹ asistimos al proceso de descubrimiento y diagnóstico de la enfermedad de lupus en la propia escritora nicaragüense Gloria Elena Espinoza, quien la proyecta en la protagonista de su narración.

El cuerpo no es un dato evidente, sino el efecto de una elaboración social y cultural variable en el tiempo y en las diversas sociedades. Las diferentes ciencias humanas proponen miradas irreductibles entre sí. En un trabajo anterior hemos revisado los incesantes cambios de sentido y de valores que marcaron a la modernidad². Ahora ensayaremos una perspectiva psicoanalítica sobre el proceso de desarrollo de la enfermedad, de la escritura que la describe y que al mismo tiempo la deconstruye,

El hombre es indiscernible del cuerpo, por eso, este es un tema que pertenece *in nuce* a la identidad humana. El monstruoso lobo del lupus enfrenta a la protagonista con el enigma de su identidad y la vuelve susceptible para entender a otros personajes: el enfermo, el discapacitado, el anciano, el moribundo, que recuerdan la fragilidad de la condición humana que es insoportable para una modernidad que no quiere aceptarla.

Otro aspecto de la dicotomía modernidad /identidad que aparece en el relato, es la forma manifiesta y crítica en que se expresa la polaridad entre el modelo modernizador de las grandes

* Trabajo expuesto en el I Congreso Internacional de Literatura "Literatura y Sociedad: Estudios Culturales y de Género", Buenos Aires, 9 al 11 de octubre de 2006.

¹ *Túnica de Lobos*, Managua: PAVSA, 2005. En adelante todas las citas pertenecen a esta edición y se consignará simplemente el número de página entre paréntesis.

² Burgos, Nidia. "Relevancia del cuerpo en el teatro y en las artes plásticas en las últimas décadas del siglo XX". En: *Texto y Contexto Teatral*. Osvaldo Pellettieri director, Buenos Aires: Galerna, 2006, pp.15-22.

metrópolis, y por otro el afán identitario en los discursos de Don Fito que buscan la reivindicación de lo propio, revalorizando el modelo de vida de la cultura nacional. Oigamos a don Fito:

Se baila con luces que fragmentan el cuerpo y los amigos se ven como infinitesimales pedazos en el aire enrarecido por el humo de cigarrillos y vaho de licor (76) Los viejos quedamos con la mente en blanco y negro en un mundo incomprensible. Es como sándwich: la tecnología y el progreso, entre los ancianos sin pensión y los analfabetas sin pan; forman un continente saqueado, rugiendo de hambre. Vamos entrando en la globalización, y eso es como si un corredor olímpico nos llevara de la mano en una competencia. ¿Cómo acabaríamos al llegar a la meta? ¿Acaso llegaríamos? Dejaríamos en el camino pedazos de nuestro cuerpo. (77).

En este relato se ve también nítidamente el enfrentamiento centralidad / periferia representados por Estados Unidos / Latinoamérica, que no dejan de producir un conflicto de identidad en la protagonista que, nacida en Estados Unidos, opta por vivir en Nicaragua y reflexiona:

(...) escogí el sol en lugar de la nieve (...), hablar el idioma Español y no el Inglés; ser parte del inmenso tercer mundo y no del altivo primer mundo de rascacielos, bolsa de valores, viajes espaciales y guerras exportadas. Es como incomprensible, como estúpido, viéndolo desde el punto de vista de cualquier hispanoamericano, cuyo anhelo es venir a Estados Unidos para vivir el famoso sueño americano por el que muchos mueren intentando conseguir. Siento algo extranjero en mí y yo soy la extranjera. ¿Extranjera?, ¿de dónde? (...) (32) ¿Tuve miedo de enfrentar mi mundo, donde mi identidad es otra? ¿Por qué pongo en duda quién soy? ¿Acaso estar en León va en detrimento de mi propio ser? Los genes de papá tiñeron mi piel con tinte claro, (...) los de mamá han hecho vibrar mi sangre con el son de la marimba, tambores y chicheros; sabor de pinolillo y nacatamal. Ella dejó todo eso, pues optó por vivir en Estados Unidos. ¡Qué ironía! (33) ¿He querido huir de ella? O ¿habré tenido sumisión y por eso me vine a Nicaragua?

Otro aspecto de las tensiones de identidad se evidencia cuando la enfermedad convierte al cuerpo en campo de batalla de tensiones anímicas y afectivas. Por ellas, la protagonista descubre la vulnerabilidad ontológica, el desgarramiento espiritual frente a situaciones límites y también las condiciones histórico-materiales de su existencia en Nicaragua.

Como la novela es autobiográfica en cuanto la autora ha descrito en una protagonista ficticia el proceso de la enfermedad de lupus eritematoso que ella misma sufre, nos permite, sin caer en una psicologización de los acontecimientos somáticos, comprobar la incidencia física de lo inconsciente que se expresa en las manifestaciones somáticas, pues consideramos que algo de la demanda y el deseo del paciente de una enfermedad se deja ver *en y por* el cuerpo. Pues como bien asevera Paul-Laurent Assoun “el síntoma, en cuanto “toca” el cuerpo, es presencia física del conflicto”, pues “sabiamente disfrazada bajo las máscaras del cuerpo enfermo hay que reconocer cierta enfermedad del deseo” (Assoun, 1998: 10-11).

María Esperanza, la protagonista se presenta este modo:

nací y fui educada en el poderoso Estados Unidos y dejé a mis padres para vivir con mi marido, siempre ausente; debería estar acostumbrada, tengo 19 años de casada (...) Debería reclamarle a mi marido o irme (...) en todas partes está Enrique, no como Dios, sino como cada pelo mío, cada poro, cada sudor, cada espera, cada encuentro, en todo está él, es toda yo, yo soy toda él, mis silencios, sus ausencias están llena de él, de una presencia de respiración (...) Enrique es mi respiración (95)

Queda al descubierto el poder desesperado del vínculo. El dolor del ¡me faltas! se hace sufrimiento. La carencia se convierte en la llaga narcísica. Freud homologa el dolor físico y el sufrimiento psíquico. Hay que ubicar el dolor del lado de las “punzadas” del objeto amado/perdido en la carne viva del sujeto (Assoun, 1998:187)

La protagonista completa su retrato interior: “Quise ser como mi madre, extrovertida. Como mi abuela Adela, aún más franca y bullanguera. Pero he tenido la interioridad, ese dejar adentro las cosas (...) como mi abuela inglesa (33). También plantea su situación existencial:

Vinimos de Nicaragua [a Randolph, sur de Boston] para reunirnos con motivo de una triple despedida: la de mi hermano, quien va con su familia para Australia a trabajar en lo que le gusta; pero no lo podré ver en mucho tiempo. (...) La de mis padres que ya vendieron la casa pues decidieron trasladarse a Hernando, Florida, a vivir la etapa final de sus vidas. (...) Y la de Alberto, mi primogénito, quien va a estudiar a la Universidad (21) ¿cuál de las despedidas es más cruel? (...) Siento secarme como un arbolito florecido, al cual van cortando sus únicas flores (22)

Estos acontecimientos desestabilizan a la protagonista lo bastante violentamente para que se descompense. Los síntomas somáticos incorporan, como forma de expresión, los fantasmas al acecho, ofreciéndoles un campo donde puedan retozar: “¡Qué extraño!, me duelen los codos y tengo picazón en la espalda” (36) “Me siento como si me envolviera una túnica y como si fuera pintando su sombra” (37). El acontecimiento mortificador (la triple despedida) produce el despertar del síntoma que “dormitaba”. *Se recuerda la imagen de los perros que duermen*: [el destacado es nuestro] (Assoun, 1998: 51) Los primeros aullidos del lobo que la protagonista percibe constituyen los “fantasmas al acecho”³ todavía inactivos, que van a concretarse en ese “representante” (el lobo) que va a apoderarse ávidamente del cuerpo enfermo y convertirse en su medio de expresión. El lobo es el portavoz de un lenguaje ¿del cuerpo? o ¿del alma? de María Esperanza. Ella no hace caso del fantasma (los aullidos) hasta que la mala salud captura su cuerpo poniendo en acto el fantasma que “dormía”. Es un acomodamiento para reaccionar ante la necesidad originaria; el cuerpo se convierte en el lugar y a la vez en la herramienta de ese silencio clamante que ella había mantenido por diecinueve años. Su deseo de ser oída hace algo a su cuerpo, con su cuerpo, su sumisión es el operador. Sufre. Ha puesto en acto su pasión. ¿Necesidad de castigo? Oigámosla:

³ Freud, Sigmund. “Introducción al psicoanálisis”. En: *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1968, tomo II, XXIV, pág. 406.

“¿Qué tengo Dios mío? ¿Pago alguna culpa? Otra vez la culpa, (181) (...) Hay una caja de alambres retorcidos adentro de nosotros ¿por qué generalizás, María? - se pregunta-, cada alambre tiene un nombre: celos, envidia, frustración, resentimiento, casi imposibles de desarraigar. ¿Cuál de esos es parte tuya, María? (210-211)

Lo que se revela en el síntoma somático es el momento físico del proceso inconsciente: “No sé, tengo algo extraño. Mi cuerpo está extraño (...) Mi mano está torpe pero escribo (...)” (69). “El momento del síntoma es aquel en que algo “toma mal cariz” en el cuerpo, haciendo patente cierto “fallo” simbólico” (Assoun, 1998: 8)

La enfermedad orgánica es la que se advierte a primera vista o en sus comienzos por la auscultación pero diversas circunstancias nos permiten vislumbrar que el cuerpo de un sujeto también vive una vida que parece desafiar a la vida orgánica, o darle su verdadera significación. A este aspecto es que la medicina denomina factor psicológico.

La introducción de lo inconsciente hace de nexo entre psíquico y somático, pues el cuerpo revela la forma más imperiosa de lo *real* (...) inconsciente (cfr. Assoun, 1998: 19)

En la novela es muy claro el momento en que se evidencia en lo corporal el síntoma inconsciente. Después de diecinueve años de casada con un esposo permanentemente ausente por razones laborales, hecho que lo convierte en una visita en su casa. Visita ansiada y esperada con arreglos especiales de la vivienda, el jardín y la protagonista misma que debe estar “espléndida” para que esos pocos momentos sean perfectos. La soledad y la falta de una convivencia real en la que se comparten todo tipo de sentimientos que la vida diaria saca a relucir, hace que la triple despedida que se formaliza en Randolph desnude la acallada necesidad de compañía y amparo real de María Esperanza, a la que ya no le alcanzan las “visitas” esporádicas de su compañero para colmar su mundo afectivo:

Pasan rápido los días y a veces sólo horas junto a él. *He sido muy conforme, he aceptado las cosas así* (el destacado es nuestro) (...) para él no hay otra mujer (...) Cada aparición suya hace brincar mi estómago, en el mismo lugar donde también siento cuando sufro (...) siempre tiene la valija lista. Debo apagar la tristeza, clic” (101). (...) Escucho el aullido con recelo y recuerdo el sueño de Helena. Tengo un mundo de inquietudes y presentimientos (105)

Cuanto más trata ella de ignorar o encubrir los síntomas, para no “arruinar” los breves regresos de su esposo, más virulentos e imperiosos se revelarán aquellos. Porque la enfermedad del cuerpo viene a exigir la cura del alma herida de abandono: “Pienso y siento distinto. Y lo que pienso lo digo. Y lo que siento, lo guardo y me daña en lo más profundo ¿Cuál es lo más profundo? El alma (...) Duele dentro de mi alma, eso es (...)” (48) “Elevo con recogimiento profundas oraciones y también siento rabia e impotencia, me duele la separación, la soledad. El dolor aparece como por encanto en mis manos (...) Tengo miedo (103-104) Me duelen los brazos y no puedo empuñar las manos completamente (111).

La transformación progresiva del cuerpo es un enorme llamado de atención, pues Freud y luego la psicología profunda nos han enseñado que el acto inconsciente ejerce sobre los procesos somáticos una acción plástica intensa pues al poco tiempo ya puede decir: “yo soy un dolor vivo, una estatua llorosa, rígida y deforme” (226)

Yo aprendí que el amor es darse En este caso darme es ocultarme, cual un adefesio en la cueva de la noche, en la túnica del disimulo, en mi grito mudo; pero ya no lo puedo ocultar, ya no puedo (...) (228) No puedo verme ni a mí misma. Es mejor que nadie me vea. Por eso me hago espejo convexo (...) Quisiera esfumarme, llegar hasta donde Dios me pueda acunar sin estar muerta (...) ¿Quién soy? (...) 229. Lobo es un acompañante permanente, sostiene sus aullidos como quien le canta al dolor (229)

Hay una sollicitación especial de la sensibilidad justamente en su pérdida. Su deseo produce fuertes síntomas -parálisis, contracturas, anestias- con la mayor intensidad posible. Al fin las lesiones orgánicas son un pálido reflejo de las absolutas y profundas heridas internas.

El síntoma dado por la realidad -la inflamación y el ardor- despierta el trabajo de todos los fantasmas inconscientes que acechan la oportunidad de adueñarse de un medio de expresión:

Ya no pudo entrelazar las manos, es como si me hubiera inflamado de pronto. Mis músculos parecen almidonados y no puedo cerrar las manos, el dolor es enorme y no tengo idea qué rumbo tomará esta transformación. Parezco cucaracha en sus últimos estertores, cuando sus patas ya no buscan insistentes la vida y se vuelven lentas, temblorosas. Estoy atrapada en la telaraña de una enfermedad misteriosa (184) El aullido me envuelve con su túnica de tortura. (...) Tuve premoniciones (...) se fue tejiendo mi destino y entrelazó la túnica que no sé si podré deshilar algún día. (185) Estoy tesa en mi cama con la túnica puesta (...) Un lobo terrible, amenazador, pasa por una de las calles de mi alma (...) El lobo nos persigue (...) El lobo jadea y desparrama angustia (...) (186-187-188)

La enfermedad *ha dado cuerpo* a los lobos. Sin embargo, nada cambió en un punto: ella sufre. El sufrimiento sólo pasó de adentro afuera y en ciertas circunstancias la arrasa totalmente. Ella cae enferma como se cae en una desgracia, pierde la salud, pero “su “enfermedad *forma cuerpo con ella*. Para Freud hay un trueque misterioso en ese intercambio mórbido en el que un sujeto puede hacer de su enfermedad una morada, donde logra identificarse con su síntoma. Liberado, ante su tribunal, de la deuda neurótica no se libra de la desdicha, de la que se hace cargo el mal del cuerpo. Freud lega a la clínica del cuerpo un pensamiento clave, a saber⁴: el fenómeno mórbido somático se instala cuando *un fantasma halla complacencia en el cuerpo*, cuando *encuentra un cuerpo complaciente*, bastante “complaciente” como para halagarlo y ofrecer con qué “alimentarse”: libra de carne pagada al fantasma. “El paciente somático *paga* con su persona para librarse de una deuda que no pudo simbolizarse de otra manera” (Assoun, 1998:79) Ese sentimiento de culpa es silencioso en el enfermo, no le dice que es culpable, y él no se siente culpable sino enfermo. Llegamos ahí a la *weltanschauung* (concepción del mundo) que sostiene el perjuicio corporal y a su sujeto: “antes morir que hacerse valer”. Pues cuando lleva casi un año de percibir día a día nuevos tormentos y manifestaciones anómalas sin concurrir a un médico o avisar

⁴ Freud, Sigmund. “El problema económico del masoquismo”. En: *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1968, tomo I, pág. 278.

a su familia y ya no puede entrar al auto, sus dedos se engarrotan y el trayecto se hace un suplicio interminable (cfr.147), el lector se pregunta ¿por qué no pide ayuda? Es más, disimula los dolores y le pide a su criada que no la delate, a tal punto que ella misma se pregunta: “¿disimular qué?” (155) y dice al mediar el libro: “Me levanto con gran dificultad y me doy cuenta de mi obstinación por sufrir sola” (231). La clave psicológica de la enfermedad la plantea ella misma: “No los quiero a mi lado para hacerlos sufrir; sin embargo me siento terriblemente abandonada y sola” (232) “Me he convertido en una maestra de la ocultación” (234). Hay un efecto punitivo en la enfermedad, ella al menos lo considera así.

La versión subjetiva que la protagonista da de su enfermedad y de la inscripción de ésta en su historicidad nos permite entender que lo considera un decreto del Destino o del Azar. La enfermedad traumatiza un cuerpo hasta entonces sano. Se inicia con un sentimiento de extrañeza. El comienzo del ataque somático está acompañado por un estado asimilable a la autohipnosis. (Assoun, 1998: 119) “Me pongo a divagar y divagar como para ausentarme (...)” (48) El inicio de la enfermedad se expresaría tanto en una alteración cenestésica como en sentimiento de ausencia que prepara la entrada en acción de la defensa narcisística, aún antes de que la enfermedad se haya vuelto notoria y accesible a la conciencia. Un ejemplo de esta lógica narcisística de autoconocimiento del cuerpo es, dice Assoun, la capacidad de anticipación diagnóstica del sueño. El narcisismo da la clave metapsicológica de esa capacidad de adivinación, en la que se descubren más precoz y claramente los inicios de algunos padecimientos corporales: “El aullido ya forma parte de mis oídos; lo estoy escuchando y es imposible, está al otro lado de la ciudad, debe ser otro” (118) “El aullido suena lejano. No es posible oírlo, estoy lejos de mi casa (...) El viento lo trae y me envuelve como una túnica”(…) (121) “No me deja el aullido (...) y siento la túnica de su eco lastimero..en...vol..vién...do..m...Me duelen las manos, las rodillas (...)” (121). El narcisismo actúa como una lupa⁵ pues toda investidura psíquica del mundo exterior se ha retirado hacia el yo propio. El hecho es que el *cuerpo sabe* antes que el sujeto advierta lo que le pasa a su cuerpo:

La eclosión de la enfermedad supone una depresión yoica que la protagonista comienza a preparar cuando debe viajar a Randolph a la triple despedida. El dolor es un verdadero *modus cognoscendi* del sentimiento del cuerpo. El cuerpo y ante todo su superficie es un sitio a partir del cual pueden partir percepciones externas e internas. De ahí que la piel (envoltura, barrera y límite del cuerpo con el mundo) es la primera en inscribir síntomas: “El sol me irrita y exacerba la picazón en los brazos” (39)

La enfermedad provoca una autopercepción del yo enfermo que extrae de su enfermedad un nuevo sentimiento de “sí mismo”. Se produce una suerte de contraste entre la culpa vergonzosa de estar enferma y por otro la idealización del daño. La vergüenza de estar enferma, que se patentizará en los espejos, irá a la par de una exaltación del yo que delata el orgullo de serlo. “Lloro con la esperanza que mis lágrimas expulsen el mal que me humilla”. (230) “¡Qué dolor! ¡Qué picazón! Lo escondo desde el año pasado. Los dolores no son dolores, sino descargas eléctricas desde los hombros hasta la punta de los dedos” (169).

Hablamos de orgullo de estar enferma por el estoicismo con que soporta los síntomas sin siquiera consultar a un médico durante casi un año. Como si la enfermedad se forjara un yo para

⁵ Freud, Sigmund. “Complemento metapsicológico a la teoría de los sueños”. En: *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1968, tomo I, págs. 413-414.

hacer de él su morada⁶. Mediante el dolor el sujeto tiene acceso a un “sentimiento de sí”: funciona una especie de *cogito* corporal doloroso que implica un modo de conocimiento de sí. El dolor cobra así un valor propiamente trágico de acceso a cierto “saber”.

Antes de enfermarse, ella sufría un dolor moral inherente al mismo existir, tan difuso como irrecusable: La desafección del esposo que falta cuando se lo necesita. Sin duda es la separación la que agudiza “la necesidad del Otro” y la pone al desnudo, directamente en el cuerpo. Lo necesito ahora -dice el sujeto del dolor en su emergencia-, precisamente en el instante en él debe partir. ¿Quién satisfará su necesidad? Esto abre paso a la experiencia del desamparo, que aún antes de ser un sentimiento designa un estado objetivo, el de quien está sin ayuda. Así pues el dolor nace de esa conexión de la falta adentro y el eclipse del Otro afuera, eclipse que se inscribe como augurio desastroso en el sujeto, atestiguado por la efusión lacrimal y aún más que ella, esa desesperación muda que se dibuja en los rasgos del rostro descompuesto. Aparece la conmoción inenarrable del dolor. (Assoun, 1998: 177)

LA ANGUSTIA ANIMAL: EL LOBO

La animalidad es el conjunto de características que el humano comparte con el animal. La cual es constitutiva de su esencia. María Esperanza comienza súbitamente a temer a determinada especie de animales y a protegerse de oír o ver a todos los individuos de ella. Los conoce: “Tienen variedad de temperamentos y peculiaridades psicológicas como los humanos. Su estructura familiar es más parecida a la de nosotros que a la de muchos monos con quienes nos emparentaron una vez” (83).

Es extraño, amo a los animales, me gustan, especialmente los perros. ¿Qué tiene éste en particular para provocarme tanto desasosiego? Seguramente es por el sueño de Helena y mis dolores. Es como si desde el principio su aullido me hubiera envuelto en una túnica de dolor. Ha sido coincidencia por supuesto. ¿Coincidencia?, ni yo misma me creo el cuento (163).

En el punto límite entre lo real y el lenguaje, el animal se apodera del ser de frontera que es el cuerpo. El cuerpo melancólico organiza su propia lengua de órgano alrededor del tema de la putrefacción y la podredumbre (Assoun, 1998: 243) y el libro se inicia con el recuerdo de un cadáver carbonizado y fétido. “Llevábamos la asquerosa pestilencia con humo hediondo en la nariz, en la piel. Todavía lo siento (...) No sé por qué debo recordarlo” (189) y agrega: “(...) lo que me ha hecho recordarla, la circunstancia única, definitiva en nuestras vidas (...) por la que estamos aquí, en Randolph, ahora” (20) o sea la triple despedida trajo aquel recuerdo horroroso: “(...) con el humo fétido, la luna y un aullido de lobo triste, perdiéndose en el cielo y en mi alma” (19).

Ella misma dice “La mente es extraña: guarda, excluye, reitera, evade, recuerda, olvida, ordena, desorganiza (...)” (21). Desvía lo verbal al cuerpo y su enfermedad es una piedra arrojada al rostro del Otro. Bien dice la psicología profunda que el sujeto que empieza a sentir dolor y a

⁶ Assoun, Paul Laurent. “La vergüenza de la mirada”. En: *La mirada y la voz. Lecciones psicoanalíticas*. Buenos Aires: Nueva Visión, Colección Freud-Lacan, 1997.

buscar ayuda, puede terminar por hacer de ese dolor el único medio de testimoniar que la busca. (Assoun, 1998: 250). Ella se enfrenta a un imposible de decir, y la extenuación de los recursos simbólicos (a los que ella trata de ignorar) la acorralan en una estrategia corporal cuyos componentes narcísicos hemos descrito. Esa forma desgarrada y angustiada de comunicación, propietaria y presa de un síntoma que parece clamar !Qué me entienda quien pueda!

Su enfermedad es una escritura a descifrar. El síntoma somático es el silencio del lenguaje, silencio invadido por el eco de un clamor.

“Caer enfermo –físicamente- es lanzarse a cuerpo descubierto fuera del lenguaje” (Assoun, 1998: 253). El sujeto se consagra a ese último recurso, último lenguaje; por ello la lengua del órgano se descifra clínicamente según las leyes de una escritura, por ello aparece una lengua de las imágenes del sueño: El sueño de su hija Helena “me vio en un desierto; llegaba un perro o lobo hasta mí; ella miraba desde arriba, fue alejándose y no lograba distinguir entre el lobo y yo, veía una sola cosa”.

Frente a la exigencia de expresar el sufrimiento, frecuentemente la metáfora sustituye a lo somático en la descripción de la enfermedad. (Rossi, 1994: 36) Explica don Fito:

El lobo hoy convertido en perro lobo, cuidador de bienes, terrenos y casas, es a la vez protector y fiera... tiene su fuerza contenida, si la suelta es peligroso (108) El lobo es devorador. En el cuento vemos al lobo feroz comiéndose a Caperucita Roja. El lobo en Europa tiene una connotación de señor de los infiernos; devorador como el perro de los infiernos egipcios ¿Fusionados el lobo y usted? Extraño, sumamente extraño. Se hace uno con usted; o sea mujer-loba, se sale del marco de referencia y de lo que es usted (109-110).

La comunicación tónico-emocional es en la novela de tipo analógico. Ella sucesivamente será túnica, lobo, cucaracha.

La autora subraya el tamiz social, cultural y psicológico de la percepción del cuerpo enfermo. La criada Nani por ejemplo, descarnadamente dirá: “Jesús del Rescate me la cure porque a su marido no puede dejarlo solo, se lo coje otra mujer y le pone madrastra a la Helenita” (190).

Ella se convierte en sujeto de un dolor del que el Otro es causa. La falta del otro amado hace vacilar las evidencias existenciales del sujeto (Assoun, 1998: 180). La investidura nostálgica incesantemente creciente del Otro siempre ausente, agudizada por la inminencia de nuevas partidas de seres amados, crean las condiciones para la aparición del dolor. Así, ella, sujeto de esas separaciones sentimentales, se hace una túnica con el aullido de los lobos. Lo mismo que la desgarrar la protege. Como el animal intenta lamer su herida. El dolor más que una vivencia, es una situación por la que pasa el sujeto (paciente) que la sufre como actor.

Freud (1986: 42) dice que “la identificación con un muerto es la condición del mecanismo de melancolía”. Y María Esperaza reflexiona: “Estoy como un cadáver vivo, no puedo rascarme si me pica, no puedo arreglarme el cabello, sólo parpadeo, respiro, escucho y pienso” (238).

En el relato, una vez denunciada la enfermedad, comienza un calvario de pruebas y análisis sin que los médicos puedan determinar la causa de la dolencia. La falta de un diagnóstico cierto sume a todos en la desesperación.

Si lo que puede precipitar al sujeto en la desdicha de una enfermedad es un desfallecimiento de lo simbólico y una devastación significativa, una vez que tiene esa enfermedad y que ésta se puede nombrar por virtud de la lengua de la medicina, se comprende en qué sentido puede hacer para él las veces de significativa. Las designaciones de la medicina se convierten para el enfermo en el medio de hacerse un nombre con su síntoma e ilustrar aquél por éste. Al hacerlo participará de esa tautología retórica que identifica el nombre con la cosa. Una manera al fin de designarse y *escribirse*, pues accede a un autoconocimiento, a cierta verdad:

Soy...no necesito ser otra, aparte de quien soy. Aún estoy aquí, con deseos de vivir con pasión todo cuanto venga” (331) La túnica de lobos es recidiva, pero ahora me dejo mimar por mi familia. Ellos me cuida, me aman (...) Cabalga (...) el lobo me persigue pero sigo cabalgando (...) La eternidad es hoy, ahora. (332-333).

BIBLIOGRAFÍA

- Aisenson Kogan, Aída. *Cuerpo y persona. Filosofía y psicología del cuerpo vivido*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Assoun, Paul Laurent. “La vergüenza de la mirada”. **En:** *La mirada y la voz. Lecciones psicoanalíticas*. Buenos Aires: Nueva Visión, Colección Freud-Lacan, 1997.
- Assoun, Paul Laurent. *Lecciones Psicoanalíticas sobre Cuerpo y Síntoma*. Buenos Aires: Nueva Visión, Colección Freud-Lacan, 1998.
- Freud, Sigmund. *Vue d'ensemble sur les névroses du transfert*. París: Gallimard, 1986, pág.42.
- Le Breton, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Rossi, Romolo. “Eros corpóreo y mental. Lo somático, lo psíquico y lo psicósomático”. **En:** *Imágenes del cuerpo*. Héctor Pérez-Rincón (compilador), México: Fondo de Cultura Económica, 1992, págs. 19-36.

TENSIONES. LA EXPERIENCIA SOCIAL HECHA CUERPO. *LOS PICHICIEGOS DE FOGWILL**

Mariel Rabasa

Rodolfo Enrique Fogwill (1941) autor argentino contemporáneo, central en la narrativa de los últimos años; un escritor al cual la crítica llama “incómodo”¹, quien crea en torno de sí una imagen excéntrica y provocativa, cuyo título universitario es de sociólogo. Escribe -entre muchísimas otras obras literarias- *Los pichiciegos*, una novela fechada entre el 11 y el 17 de junio de 1982 -aún no terminada la guerra de Malvinas,² de modo que la novela es contemporánea de la guerra- y según las propias palabras del autor: “Está escrita con doce gramos de cocaína en dos días y medio. La realidad no existía para mí”³. *Los Pichiciegos* (1983) es la única huella perdurable de la Guerra de Malvinas en la literatura argentina⁴, cuya anécdota básica es la de un grupo de soldados argentinos -desertores dentro de las islas mismas- que se oculta en un agujero a esperar que la guerra pase, que la guerra termine. Sin embargo, la novela no busca describir los horrores de la guerra sino que hace notar -entre otras cuestiones- la ausencia de fe en un modelo de sociedad que no atrapa a los protagonistas; en tanto la guerra de Malvinas fue para la dictadura militar argentina un intento de construir la unidad nacional corroída por ella misma e indispensable para la supervivencia política del régimen, el relato -que se va armando a partir de la relación entre un informante que estuvo en la guerra y un entrevistador que graba y escribe lo que el ex-soldado le va contando- muestra que esa identidad nacional es lo primero que se disuelve (Sarlo, 1994).

Informante, entrevistador, escritor, narrador (...) en cualquier caso escribir en el límite de aquello que puede verse y no, tanteando esos límites, planteando tensiones. En el mundo de Fogwill todo está tensionado: no sólo la figura del autor y la del narrador, sino también se tensiona la relación entre la ficción y la historia nacional, el creer, el saber y el entender, el realismo tradicional y la novela realista de los ochenta, lo individual y lo social, la modernidad y la identidad.

Bourdieu (2000: 72) señala que el juego social es reglado, es el lugar de regularidades, que las cosas pasan de manera *regular*, pero se pregunta cómo las conductas pueden ser regladas sin ser el producto de la obediencia de las reglas. Esta idea de Bourdieu resulta -al menos- disparadora y la respuesta se infiere desde la novela misma y se entronca con ciertas prácticas que se definen por la relación con el mundo. Fogwill muestra en esta novela un realismo muy particular, un realismo que

* Este trabajo fue expuesto en las II Jornadas de Literatura Argentina “Encuentros de culturas en la Literatura Argentina”. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 22, 23 y 24 de septiembre de 2010.

¹ Palabras de presentación a la novela de Fogwill *Los pichiciegos* (Editorial Arte y Literatura, 2006) por Jorge Fornet.

² La guerra de Malvinas tuvo lugar desde el 2 de abril al 14 de junio de 1982.

³ En: “Fogwill en pose de combate”. Entrevista a Fogwill. *Revista Ñ*. (25 de marzo de 2006)

⁴ Otras dos obras: *Los chicos de la guerra* de Daniel Kon (Agosto de 1982) e *Iluminados por el fuego* de Edgardo Esteban (1993) se convirtieron en sendas películas que no tuvieron -como texto literario- la perdurabilidad de la novela de Fogwill.

no va de la realidad a la ficción sino de la ficción a la realidad, es decir, que invita a mirar el mundo por medio de la escritura, del lenguaje, que necesita –imperiosamente- negociar con la realidad, una realidad que se da en el proceso de articulación de referentes externos e internos, pero sobre todo externos⁵. La alta referencialidad que tiene la novela con el mundo exterior es lo que hace que los personajes sean las partes de un todo, y puedan trazarse relaciones entre ellos, con los hábitos de consumo y con los objetos culturales, puntos de coincidencias que permiten observar las líneas de continuidad entre el pasado y el presente. El *habitus*, como sistema de disposiciones para la práctica, es un fundamento objetivo de conductas regulares y, si se pueden prever las prácticas, es porque el *habitus* hace que los agentes que están dotados de él se comporten de una cierta manera en ciertas circunstancias. De modo que definen la regularidad de las conductas aunque no estén pautadas de antemano, así nos encontramos en el relato con la regularidad de marcas comerciales que aparecen explícitas como por ejemplo: *Tres Plumas, Jockey, Seiko, Kolynos, Camel o Parisiennes*, los modos de sobrevivir, de comerciar en esas circunstancias de guerra:

La guerra es otra cosa: ¡es método! (...) Si a él le sobraba querosén, hacía correr la bola de que precisaba querosén, que se acababa el querosén, que todos daban cualquier cosa por el querosén. Después mandaba un pichi desconocido a la Intendencia o al pueblo o a los ingleses, a ofrecer querosén y volvía lleno de montones de cosas a cambio de un bidón aguado que a él le venía sobrando (...) (136)

y de discursos militares siempre iguales: “Que ellos eran patriotas, que debían volver pronto a la Argentina, porque la Argentina necesitaba ‘prosperar’ porque era ‘un gran país’”(39), o las referencias históricas, algunas más explícitas que otras: *el 29 de mayo día del cordobazo, Galtieri, Irigoyen, el Che Guevara, Isabel Perón*, o literarias: *Manuel Puig, Borges*, o culturales: *Carlos Gardel, León Gieco*.

El discurso del coronel hacia el final de la novela:

Y el tipo hablaba. Que éramos como el ejército de San Martín. ‘Heroicos’, repetía. Que la batalla terminaba, que ahora se iba a ganar la guerra por otros medios, porque la guerra tenía otros medios: ‘La diplomacia, la contemporización’, decía, y que nosotros íbamos a volver a los arados y a las fábricas (...) y que ahora, luchando, nos habíamos ganado el derecho a elegir, a votar (...) (132-133)

obedece a la *lógica práctica* -al decir de Bourdieu- y ese discurso lo incorpora Fogwill en el escenario de Malvinas, pero es el discurso de otros acontecimientos históricos, de otras circunstancias de discurso político, en una suerte de “invariantes históricos” -en palabras de Martínez Estrada-. La espontaneidad que se afirma en la confrontación con situaciones renovadas, en este caso las acotaciones que aparecen entre paréntesis en el texto, por ejemplo, son un modo de demostrar la voz colectiva, en relación con esa *lógica práctica* que define la relación ordinaria con el mundo. Así la tensión entre lo individual y lo colectivo se manifiesta y la experiencia social hecha cuerpo queda al descubierto.

⁵ Cfr. Vazquez, Karina. “La estética de Rodolfo Fogwill: negociar con la realidad o la conciencia intranquilizadora”

En la novela la resistencia a arriesgar el cuerpo es el más perfecto correlato de esa verdad histórica que esta ficción subterránea fogwilliana descubre simultáneamente a lo que acontece y que sus personajes constatan en los mismos términos explicados por Bernard Lahire (2005): en términos de estructuras cognoscitivas, psíquicas o mentales, en un sistema de disposiciones, de herencia cultural, de transmisión del capital cultural, de interiorización de estructuras objetivas, de incorporación de las estructuras sociales, *habitus* que es tanto grupal como individual. Lahire hace referencia a la dificultad de la captación de lo colectivo en lo singular, es decir, de la experiencia social incorporada -hecha cuerpo- en los individuos. Para Lahire, no se trata simplemente de un cambio de escala: del análisis de los grupos, los movimientos, las estructuras o las instituciones, al de los individuos singulares socializados. A partir de problematizar el uso de la noción de *habitus* en cierta tradición sociológica, para llenar una especie de vacío o ausencia entre las estructuras objetivas del mundo social y las prácticas de los individuos, propone interrogar empíricamente las matrices corporales (culturales, cognoscitivas, sensitivas, ideológicas, psíquicas, mentales) productoras de prácticas.

Estudiar lo social individualizado es estudiar la realidad social en una forma incorporada, interiorizada, es decir, en cuanto la sociología se interesa en el individuo, ya no puede abstraerse del estudio de esas lógicas sociales individualizadas (Lahire, 2005: 148). La teoría nos aporta indicios para seguir avanzando en este recorrido, y no perder de vista el riesgo de una visión homogeneizadora del individuo en sociedad. Es necesario preguntarse entonces por las *fórmulas generadoras* de prácticas, pero se plantea al mismo tiempo el problema de la deducción apresurada de esquemas o *sistemas de disposiciones* generales, *habitus* que funcionan de modo parecido en cualquier parte, en otros lugares y otras circunstancias. La idea de que cada individuo singular sea portador de una pluralidad de disposiciones y atraviese una pluralidad de contextos sociales, necesariamente implica indagar cómo vive el individuo la pluralidad del mundo social y su propia pluralidad interna, qué produce esta pluralidad exterior e interior en los individuos que la viven, qué disposiciones pone en juego el individuo en los diferentes universos que es llevado a atravesar (Lahire, 2005: 160-161) ya que *hay diferencias significativas en las formas de atravesar los mundos sociales*.

Es importante comprobar la posibilidad de deleite de esta literatura que tiene relación con el “*stock de compendios de experiencia incorporado en tanto que experiencia social*” (Lahire: 140-141). Así la lectura no puede ser abordada a partir de una sociología del consumo cultural, sino que entra plenamente en el marco de una teoría de la acción. En esta teoría de la acción el capital cultural deja de ser la única variable dando lugar a la experiencia que rompe con los modelos únicos y con el *statuo quo*, hay posibilidades, momentos, circunstancias que nos acercan o nos separan de las experiencias literarias y para entender mejor citaremos el concepto que utiliza Lahire: “la metáfora del pliegue o del plegado de los social” (Lahire, 2006). Con ella representa las múltiples facetas de un actor en tanto miembro de una sociedad que atraviesa a ese individuo. Así como una hoja que se pliega, los actores individuales son el producto de un sinnúmero de interiorizaciones, de procesos, lógicas y dimensiones sociales, cada plisado se realiza de manera singular en cada actor individual, lo cual fuerza a ver la pluralidad interna del individuo, en la que “*lo singular es necesariamente plural*”. Puede verse entonces lo social refractado en un cuerpo individual que tiene como particularidad atravesar instituciones, grupos, escenas, campos de

fuerzas y de luchas diferentes, es estudiar la realidad social en una forma incorporada, interiorizada.

A partir de la lectura de Bernard Lahire en relación con “estudiar lo social individualizado”, la “realidad social en una forma incorporada, interiorizada”, surge una serie de interrogantes cuya respuesta habilita a continuar el análisis en torno de las tensiones que plantea este trabajo.

¿Cómo es que la realidad exterior, más o menos heterogénea, se ha corporizado?

En la novela se corporiza fundamentalmente a través del sistema capitalista, del juego entre la oferta y demanda, de las jerarquías establecidas en el interior del pozo en el que los personajes se encuentran y que refleja la realidad exterior.

¿Cómo pueden experiencias socializadoras (co)habitar (en) el mismo cuerpo?

La respuesta se reparte entre Fogwill escritor y su propia novela. Fogwill escribe durante la guerra, entonces: ¿cómo pudo escribirla si aún no tenía el relato de los sobrevivientes? Justamente es a través de las experiencias socializadoras que él mismo explica en sucesivos reportajes: en el momento de la escritura de la novela/Guerra de Malvinas, trabaja en una agencia de publicidad en la que los militares son los dueños y “los escuchaba hablar”, “había hecho la colimba y sabía qué le pasaba a un pibe en ese momento”, “sabía mucho del mar del sur y del frío porque yo sufrí el frío navegando”, conocía la Argentina, además sociólogo...y cruzando toda esa información construye “un experimento ficcional” como el mismo Fogwill lo denomina⁶.

¿Cómo es que tales experiencias se instalan más o menos duraderamente en cada cuerpo y cómo es que intervienen en los diferentes momentos de la vida social o de la biografía de un individuo?

Fogwill trabaja sobre lo histórico, con la mirada de la imaginación ficcional, y eso remite indefectiblemente al imaginario colectivo de los años ochenta en nuestro país.

En la novela los relatos individuales van trazando identidades múltiples pero también dibujan una identidad colectiva que se logra por medio de los puntos de contacto entre los relatos de los diferentes personajes. Son las relaciones que establecen estos personajes con los objetos culturales y con los hábitos de consumo, quienes conforman las partes que coinciden en una lógica de la realidad. Así es posible establecer un correlato entre la ficción y la historia. El ejemplo más representativo sea quizás la frase “hay que pasar el invierno” (frase perteneciente al discurso del entonces ministro de Economía Álvaro Alsogaray, publicado por el diario *La Nación*, el 29 de junio de 1959) que en este caso hace explícita referencia al momento en que desde la ficción fogwilliana los soldados deben soportar en la pichicera para “salvarse”.

Por su parte la literatura producida durante la última dictadura militar en la Argentina (1976-1983) era una literatura alusiva, oblicua⁷, es decir, más relacionada con una escritura cifrada, elíptica más que referencial. Y es desde aquí que Fogwill elabora su relación con lo externo, con lo social, con lo histórico, es decir, con una alta referencialidad en la que el posicionamiento de la

⁶ Entrevista a Fogwill por Martín Kohan. 25 de marzo de 2006, *Revista Ñ*.

⁷ Surge en este punto como ejemplo *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia de 1980.

figura de escritor dentro de la trama se evidencia en la relación entre escritor e informante⁸ que se tensiona al máximo con el juego planteado en la novela en torno de ellos entre creer, saber y entender, ya que la relación entre el informante y el escritor está mediada por un grabador. Así en tanto que el escritor defiende su posición como “saber”, el informante niega con un “vos no sabés”, como bien aporta Julio Shevartzman (1996):

Cuando, en el relato, aparecen los portadores de la función social del saber, los sociólogos, son objeto de la risa de los soldados y de la censura de la inteligencia militar (los llevan presos). La información de la radio argentina es un saber falso, en tanto que la inglesa trasunta su superchería (como los discursos de los coroneles) por el habla, que es también la piedra de toque que establece la diferencia sociocultural entre los propios pichis: la que va de "madre" a "vieja", de "trabajar" a "laburar".

TENSIONES

Pensar en modernidad e identidad significa ineludiblemente referirse a las *tensiones*: “El pensamiento latinoamericano desde comienzos del siglo XIX ha oscilado entre la búsqueda de la modernización o el reforzamiento de la identidad.” (Devés Valdés, 2000: 15).

Los pichiciegos muestra esta tensión, una tensión que va desde el tratamiento de temas históricos y políticos en un texto de altísima referencialidad como hemos marcado, en un momento en que la literatura argentina era sólo alusiva, una novela en la que se presenta un cambio de percepción y enunciación,⁹ un planteo que va desde la novela a la realidad política, histórica, social y cultural y no al revés, en donde se cruzan, justamente en la convivencia con la cultura establecida, con las instituciones establecidas y en la sociedad en su totalidad, a una novela que muestra que la identidad nacional es lo primero que se disuelve (Sarlo, 1994) lo cual se hace evidente por la proximidad de la muerte, por la marcada diferencia entre provincianos y porteños, por ejemplo, porque prefieren escuchar la radio inglesa o chilena antes que la argentina, porque ven al enemigo – a los ingleses- igual que a sus propios oficiales, porque los protagonistas de la novela no se incluyen en ninguno de los grupos posibles en una suerte de absoluta ajenidad quedando sin identidad: “que se maten entre ellos”, “Algunos estarían bombardeando mucho a otros”, “que ganen ellos” (ejemplos en los que se genera una interesante ambigüedad a partir del uso del pronombre); todas estas expresiones utilizadas por los “pichis”. Pérdida de identidad en un mundo moderno en el cual el juego entre la oferta y la demanda, esa idiosincrasia típica de las clases sociales capitalistas de nuestros días, alude en la novela al capitalismo del país designando una fecha precisa: Argentina hacia fines del siglo XX, que se tensiona con lo identitario en el momento en que Fogwill hace hablar a los pichis, mostrando así su lenguaje, y con el que recalcan en alguna verdad hablada más allá de la cual no pueden trascender y cuando al final lo saben –si lo saben- estamos ante la carne viva de lo social en la oscuridad de esas vidas de la pichicera, como

⁸ Esta relación entre entrevistador e informante tan típicamente periodística encuentra sus huellas en “Esa mujer” de Rodolfo Walsh contenida en *Los oficios terrestres* de 1966.

⁹ Ver Vazquez, Karina. *La estética de Rodolfo Fogwill: negociar con la realidad o la conciencia intranquilizadora*, Universidad de Florida, 2004.

ejemplo de una antropología novelística, de una poética trágica del vivir, en la cual las trampas, el salvarse, las tensiones entre el adentro y el afuera, entre el ser y el no ser, entre el movimiento y la quietud, la modernidad y la identidad, se ofrecen en la novela construyendo una mirada que cuenta una época, sin que aún sea *la* historia.

BIBLIOGRAFÍA

Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa, 2000.

Devés Valdés, Eduardo. *Del Ariel de Rodó a la CEPAL*. Chile: Biblos, 2000.

Lahire, Bernard. *El hombre plural. Los resortes de la acción*, [s.l.]: Bellaterra, 2004.

Lahire, Bernard. “De la teoría del *habitus* a una sociología psicológica”. **En su:** *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Lahire, Bernard. “Lógicas prácticas: el ‘hacer’ y el ‘decir sobre el hacer’”. **En su:** *El espíritu sociológico*. Buenos Aires: Manantial, 2006.

Fogwill, Rodolfo. *Los pichiciegos: visiones de una batalla subterránea*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2008.

Sarlo, Beatriz. “No olvida la guerra: sobre cine, literatura e historia”. *Punto de Vista*, n° 49, Buenos Aires, 1994.

Vazquez, Karina. *La estética de Rodolfo Fogwill: negociar con la realidad o la conciencia intranquilizadora*. Universidad de Florida, 2004.

**¿EXISTE AMÉRICA LATINA?
DOS RESPUESTAS EN DOS TIEMPOS:
VOLPI (2009), FERNÁNDEZ RETAMAR (1971)**

María Guadalupe Silva

Según se ha estado diciendo con cierto énfasis polémico en los últimos años, ya no puede hablarse de *una* literatura latinoamericana. Varios críticos lo han sostenido desde hace una década: no puede pensarse ya en un conjunto orgánico de textos que represente a América Latina, debido entre otras razones a que la diversificación de estilos, temas y formas impide el planteo de una poética general. “Si allá por los años setenta Rodríguez Monegal podía esbozar todavía los rasgos de una poética común a las novelas de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes, en estos comienzos del siglo XXI resulta francamente muy difícil establecer algún vínculo entre los singularísimos libros del peruano Mario Bellatín, por ejemplo, y las propuestas narrativas igualmente singulares del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, el argentino Rodrigo Fresán o el mexicano Álvaro Enrigue”¹. En esta observación de Gustavo Guerrero no se percibe ningún rastro de nostalgia por ese pasado, sino más bien la comprobación de un hecho que juzga manifiesto: no hay panoramas globales que sinteticen el estado actual de la literatura en América Latina. ¿Por qué no los hay? No es sólo por la proliferación de estilos, sino que también hay condiciones materiales que dificultan el establecimiento de lazos al interior de la literatura de la región. La centralización en España de los medios editoriales y consagratorios, la falta de un sistema de distribución a nivel continental y el aislamiento consiguiente de los escritores, impedirían pensar esta literatura en los términos de un conjunto orgánico. Pero tampoco es ésta la causa mayor por la que el trazado de un panorama global parecería una tarea del pasado. Si antes Rodríguez Monegal podía establecer conexiones entre una serie de textos, no es únicamente porque existieran afinidades estéticas, sino porque había también un proyecto compartido, más allá de las diferencias personales. Guerrero ahonda en las transformaciones que marcan la distinción entre estas dos épocas y ve dos diferencias cruciales: el fin del metarrelato revolucionario y el fin del metarrelato de lo real maravilloso, o sea el hecho de que los nuevos escritores no se consideren parte de ningún proceso histórico, de ninguna hazaña colectiva ni de ningún hallazgo identitario. Imperio del nuevo –o no tan nuevo ya- paradigma posmoderno que favorece el relativismo y deja caer los grandes relatos identificatorios.

Por escandalosa que suene a los oídos de algunos críticos, la afirmación de que no existe *una* literatura latinoamericana no es tan difícil de justificar. Apunta por empezar al hecho de que sostener la unidad de una literatura, cualquiera que sea, responde más a una voluntad de identificación y territorialización que a la efectiva diversidad de los hechos. Si se habla de *una* literatura se establece de forma tácita un parámetro, se da lugar a la organización de un canon y se

¹ Guerrero, Gustavo. “La desbandada. O por qué ya no existe la literatura latinoamericana”. *Letras libres*, junio, 2009, pág. 26.

efectúan forzosas exclusiones. Como analizó Rafael Rojas, toda construcción canónica no solamente sacraliza un grupo específico de textos sino que arroja sombra sobre los demás, parcializa y en la medida en que está completamente segura de sí misma y se pretende cierta, también ejerce una presión autoritaria². El canon construye un hogar fuera de cuyo abrigo se abre la selva confusa. En Argentina, por ejemplo, los nombres de Gabriel García Márquez, Marío Vargas Llosa o Carlos Fuentes eclipsaron durante la época del boom a escritores como Juan José Saer, Antonio di Benedetto o Daniel Moyano. Ningún canon puede ser total y por supuesto el boom, acusado a su turno de “mafia”, no podría salir de la regla. Los escritores que se inscribieron o fueron incorporados al grupo (la lista puede ampliarse o restringirse) se identificaron a sí mismos y fueron identificados como portavoces de una expresión distintivamente latinoamericana. A esa vocación de representatividad apuntalada por medios locales y extranjeros, cartografiada entre otros por Rodríguez Monegal, responde la idea de esa literatura “una” que, según se dice, ya no existe. Si desplazamos el acento al final de la frase y decimos que ya no hay una literatura *latinoamericana*, completaríamos el sentido de la idea. En definitiva, lo que están subrayando quienes sostienen el diagnóstico es que *esa* idea específica de la literatura ya no rige, que el ánimo actual de los escritores no estriba en expresar una identidad común ni en defender un proyecto latinoamericanista, de la misma forma que la crítica ha perdido interés en determinar las constantes de “nuestra” expresión, o como rezaba el famoso título, en descubrir a *América latina en su literatura*³.

Desde luego que esta afirmación generalizadora sobre el fin de *una* literatura implica la presuposición de que existe un paradigma nuevo al que explícita o implícitamente estarían respondiendo los escritores actuales, en la medida en que representan, no ya a su mundo latinoamericano, sino al conjunto de su época. Un ejemplo muy claro de la defensa de esta multiplicidad es el ensayo del escritor mexicano Jorge Volpi, *El insomnio de Bolívar* (2009), un texto polémico -casi un manifiesto publicado en vísperas de los bicentenarios- donde no sólo se declara el fin de la literatura latinoamericana sino de la propia idea de “América Latina”⁴. Aquella imagen de unión cultural y política de todo el continente al sur del Río Bravo, tan productiva en los años 60, es en la actualidad para Volpi tan sólo un “cadáver insepulto”, una definición obsoleta e incómoda con la que se quiere enmarcar un conjunto desintegrado de naciones y una suma heterogénea de realidades culturales. La irritación de Volpi se dirige de forma muy particular contra la industria editorial especializada en la literatura de América Latina, que desde los últimos años del siglo XX fue en su mayor parte absorbida por grandes casas españolas como Anagrama, Alfaguara o Tusquets. Esta centralización de las políticas editoriales en un país europeo ha condicionado los criterios de selección, y una de las consecuencias de este fenómeno definido en el ensayo como “neocolonialismo editorial”, es que los escritores latinoamericanos se ven llamados a cubrir el nicho comercial abierto inicialmente por la narrativa del boom. Volpi se resiste a ser catalogado simplemente como “latinoamericano”, rechaza quedar situado entre las cotas de un exotismo forzoso, y reclama, como tantos otros lo hicieron antes, el derecho a ser universal. Para

² Rojas, Rafael. *Un banquete canónico*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

³ Fernández Moreno, César (coord.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI-UNESCO, 1972.

⁴ Volpi, Jorge. *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones sobre América Latina en el siglo XXI*. Buenos Aires, 2009 (Premio Casa de América, Madrid). Previamente Volpi había planteado el tema en textos como “El fin de la literatura latinoamericana” (AA.VV, *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, 2004, págs. 45-63) o “La literatura latinoamericana ya no existe” (*Revista de la Universidad Nacional de México*, n° 31, 2006, págs. 90-92).

eso no sólo denuncia la tiranía del gusto europeo, obstinado en recluir a los escritores “de acá” en una otredad permanente, sino que examina las diferencias con el latinoamericanismo del boom, y en regresión hacia los principios, imagina el diálogo de Bolívar con la posteridad. El lamentable insomnio o el sueño no cumplido de aquel preconizador de la América unida, es aquí el punto de partida para repasar la tradición de una imagen propia, no impuesta, pero también la medida que le permite a Volpi juzgar el presente como la derrota definitiva, si no final, de aquel sueño originario. No se sabe si con alivio o melancolía, el ensayo confirma el diagnóstico: la América Latina defendida en los sesenta por los últimos herederos del proyecto bolivariano ya no existe más. Tampoco existe entonces –y esto sí es una buena noticia para Volpi- la necesidad de encarnar la moral del “intelectual latinoamericano”, ni de pronunciarse y escribir en consecuencia. Los escritores jóvenes parecen libres de remordimiento cuando se reúnen en el festival *Bogotá 39* (2007) con un ánimo ligero y festivo. “No hay sabias conclusiones, discursos enérgicos o citas eruditas: sólo ese desenfado de quien por fin se reconoce a salvo de las clasificaciones, a salvo de los prejuicios, a salvo de la pesada carga de ser un escritor latinoamericano” (163).

En lo que sí puede verse una reproducción estratégica de las operaciones del boom es en el tramado de un sistema familiar. El lejano Bolívar, por supuesto, es el ancestro; más acá están García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes y Cortázar, los padres admirados por cuya gigantesca sombra es preciso efectuar un parricidio. Más acá todavía, el “perturbador” Bolaño oficia de hermano mayor y es el portal de la nueva literatura, aunque su vasto proyecto narrativo sigue ligado aún a la tradición de la gran novela latinoamericana. Luego la desbandada: los jóvenes, la abjuración de la unidad estética, identitaria y militante, la declaración de una clausura. Adoptando un lugar de enunciación flotante, no necesariamente local, con una escritura presta a los nomadismos y los cruces, este nuevo grupo virtualmente abierto y heteróclito, decide elegir sus campos de referencia y se permite optar, ya sea por evadir el vínculo con su tradición, ya sea por internarse en ella, ya sea imaginar universos exóticos o dar testimonio de realidades locales; lo característico, dice Volpi, es la variedad de formas y temáticas. Estos *nuevos* no se agrupan como una “corriente”, un “movimiento” o mucho menos una “vanguardia”, su lazo común es apenas cronológico: comparten la experiencia de pertenecer a una misma franja generacional, la de los nacidos a partir de 1960.

El reconocimiento de esta multiplicidad no le impide sin embargo a Volpi organizar un catálogo. El ensayo no se priva en ningún momento de cartografiar el territorio, hacer listas y poner en marcha un canon específico, perfilando eso que según Gustavo Guerrero la crítica periodística y universitaria echa de menos hoy: el panorama. Volpi lo hace patente en el tablero generacional que diseña en cierto punto del libro: “Breve inventario de obras de autores nacidos a partir de 1960”. Y en otro cuadro que, contra la declarada heterogeneidad de gustos, define las preferencias de los nuevos autores a partir de una serie de ítems similares a los que se podrían encontrar en cualquier revista de moda: “Apariencia”, “Preferencias musicales”, “Preferencias cinematográficas”, “Idioma”, etc. El título de esta otra tabla es irónico como buena parte del texto: “Evolución del escritor latinoamericano (del *Boom* a nuestros días)”, y expone el mecanismo dialógico por el que el ensayo no solamente define los rasgos distintivos del escritor actual, sino que los selecciona muy específicamente por su diferencia respecto de un pasado concreto, el de los sesenta⁵. Leído en

⁵ La bibliografía norteamericana y europea resume en “los sesenta” un período algo más amplio que va de 1959 aproximadamente a principios o mediados de los 70 (cf. Jameson, Frederic. *Periodizar los 60*. Córdoba:

conjunto, todo el ensayo parece apuntar a ese contraste “evolutivo”. Los argumentos de Volpi y su pesimista lectura de América Latina son el reverso exacto del discurso utópico, épico y exultante de aquella otra época contra la que se define el momento actual, lo que permite inferir que el propósito del ensayo consiste principalmente en definir el lenguaje del presente sobre el trasfondo de ese otro lenguaje declarados en ruinas. Si para la historia de las ideas aquello que distingue una época de otra tiene más que ver con lo discursivo que con lo fáctico, es decir, si “una época se define como un *campo de lo que es públicamente decible* y aceptable -y goza de la más amplia legitimidad y escucha- en cierto momento de la historia, más que como un lapso temporal fechado por puros acontecimientos”⁶, es lógico entonces que el terreno donde tiene lugar el debate un *tiempo* con otro sea el espacio discursivo. La declaración de un *ya no más* señala la crisis de un momento histórico y la inserción de una cesura, una distancia. Se podría decir que los sesenta quedaron bastante atrás como para que sea necesario convocarlos ahora, pero sin dudas la revisión de ese momento dice mucho sobre la mirada del presente. El punto que se quiere debatir en *El insomnio de Bolívar*, o sea el problema de la unidad cultural latinoamericana, exige esta revisión puesto que de esos años proceden el discurso, el imaginario, el modelo de intelectual y toda la compleja trama de espejismos identificatorios con los que discute Volpi. No es necesario que se establezca un paralelismo explícito y sistemático a lo largo de todo el libro para leer allí sus discrepancias con el pasado. Basta ver su versión de la historia latinoamericana para comprobar el mecanismo contrastivo por el que la imagen del tiempo presente se define a partir de su distanciamiento con el imaginario propio de un tiempo anterior. Si cabe decirlo así, lo que se despliega en este libro es un *discurso-época*, un texto que hace ostentación de sus marcas de tiempo, que hace de la época no sólo un tema sino un método y una retórica.

Si quisiéramos analizar cómo se lleva a cabo este debate más allá de lo explícito, nada mejor que tomar como referencia un ensayo que expresa con toda claridad la matriz dura del ideario revolucionario y latinoamericanista de los sesenta. Me refiero al ensayo “Calibán” de Roberto Fernández Retamar, publicado en la revista *Casa de las Américas* en 1971⁷. Otras dos razones hacen oportuna esta elección: primero el hecho de que “Calibán” se inicia con la misma pregunta de *El insomnio de Bolívar*: “¿existe una cultura latinoamericana?”; luego que, al contrario de Volpi, la respuesta es una tajante afirmación.

Bastante extenso para ser un artículo de revista, “Calibán” se dirige a una comunidad internacional de intelectuales desde la publicación más emblemática de la nueva política cultural cubana. Se pronuncia desde *Casa de las Américas* en el preciso momento en el que la política del socialismo cubano empezaba a perder apoyo internacional debido al “caso Padilla”, ese episodio crítico por el que un amplio grupo de intelectuales, entre ellos varios escritores del boom, comenzó a poner reparos a la Revolución Cubana. “Calibán” es en parte por eso una defensa del ideario revolucionario, ese mismo que unos años antes había seducido y congregado a la “familia intelectual” de América Latina en torno a esa utopía posible cuya sede era La Habana⁸. Desde el momento en que algunos escritores imprescindibles de esta familia como Carlos Fuentes o Mario

Alción Editora, 1997). En América Latina la Revolución Cubana abre sin dudas un momento nuevo de la historia, que llega a su fin con las dictaduras militares de los setenta.

⁶ Gilman, Claudia. *La pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2003, pág. 36.

⁷ Fernández Retamar, R. “Calibán”, *Casa de las Américas*, n° 68, set.-oct. 1971, págs. 124-158.

⁸ Cf. Gilman, C. “Historias de familia”, *op. cit.*, págs. 97-142.

Vargas Llosa decidieron tomar distancia de Cuba, aquella primera convergencia de vanguardias estética y política empezó a quebrarse, generando disentimientos y llamados al orden. Esto explica por qué en “Calibán” se ataca tan duramente un ensayo como *La nueva novela hispanoamericana* de Fuentes, a quien se acusa de servir a los intereses del imperialismo y de traicionar los propiamente latinoamericanos⁹. Si algo era preciso dirimir entonces, cuando caía el consenso y las posiciones se dividían, era por dónde pasaba eso que Guillermo de Torre llamó el “meridiano intelectual” de América Latina, es decir cuál era el verdadero centro de la cultura latinoamericana. En su respuesta a la pregunta sobre la existencia de esta cultura, Retamar va a decir que el centro sin duda se manifestaba en la Revolución, y va a sostener todo aquello que luego Volpi rechaza: la idea de una identidad común y homogénea, la visión optimista y redentora de la historia, el imperativo militante, el nacionalismo ampliado a todo el subcontinente y la primacía de lo colectivo sobre lo individual. Desde el punto de vista de la construcción argumental y retórica de sus textos, se podrían reconocer dos aspectos fundamentales en los que Retamar y Volpi se acercan y a la vez se rechazan: por un lado el modo en que cada uno produce una imagen más o menos totalizadora de América Latina, por el otro el metadiscurso que se desprende de cada una de estas representaciones de lo latinoamericano.

Al construir su relato identificador, Retamar apela a una interpretación de *La tempestad* de William Shakespeare en un sentido similar al que habían propuesto poco antes en clave anticolonialista otros dos escritores antillanos, el martiniqueño Aimé Césaire y el barbadiense Edward Brathwaite. Según su lectura de la obra shakesperiana, la figura que representa a América Latina no es Ariel, como había pensado José Rodó, sino el esclavo Calibán, aquel personaje humillado y lleno de ira que en *La tempestad* reprochaba a Próspero el haberle enseñado un lenguaje con el que tan sólo podía maldecir. El hecho de que en la obra de Shakespeare Calibán habitase una isla lejana, más allá de los confines de Europa, que fuera a duras penas “humanizado” por una cultura “superior” como la de Próspero, y que fuera reducido a la esclavitud en servicio de amos europeos, habilitaba la traducción del esquema dramático a una serie de dicotomías funcionales al pensamiento izquierdista, tales como colonizador/colonizado, explotador/explotado, centro/periferia, etc. Es muy significativo que Retamar extraiga su alegoría de un autor que se encuentra situado en el corazón mismo del canon occidental, y que lo haga justamente para cumplir la maldición calibanesca, es decir para invertir la dicotomía y hacer que la “roja plaga” se precipite sobre el explotador, o sea que el discurso anticapitalista de Calibán revele toda la falsa conciencia y la inhumanidad del amo. Es visible que al emplear una estructura alegórica para descubrir el antiguo drama latinoamericano, Retamar agrupa grandes masas colectivas en *rol plays* definidos, con lo cual las discontinuidades propias de tan vastos territorios culturales -lo que en su reparto serían “América Latina” y “Euronorteamérica” (el Centro imperialista)- desaparecen tanto de la historia como de las composiciones etnográficas. Ambas masas se comportan, en fin, como si cada una fuera un solo sujeto, un particular *dramatis persona* dentro de una trama única. Se podría objetar que Retamar en realidad hace lo contrario cuando define martianamente a “nuestra América” como una “América mestiza”, es decir híbrida y multirracial, en contraposición a la relativa homogeneidad blanca de los países centrales. Pero cuando advertimos que ese mestizaje resulta ser amalgamador, una hermanación aglutinante y en definitiva una metáfora que representa la unidad de los pueblos segregados por el imperialismo blanco, ese aparente reconocimiento de la

⁹ Fuentes, C. *La nueva novela hispanoamericana*, México: Joaquín Mortiz, 1969.

heterogeneidad muestra su carácter político y retórico. En *La tempestad* Calibán carece de forma definida y varias veces se lo confunde con animales, no se sabe bien dónde ubicarlo, si entre los hombres, las bestias o los monstruos, es, por decirlo así, un *mestizo*. Esta condición confusa invierte lo que en el esquema neoplatónico del drama representan la belleza de Miranda y la sabiduría de Próspero, formas puras y únicas, amenazadas por la baja y polimorfa materialidad del esclavo. Recordemos que la esclavitud de Calibán se debía a su intento de violar a Miranda, y que su desbocada voracidad convoca el terror que produce el referente cifrado en su nombre: el caníbal americano. Retamar sin dudas aprovechó todas estas implicancias al pensar a América Latina como Calibán, en contra de la presuntiva pureza racial euronorteamericana, emparentada con el nazismo. Pero otra vez rige la lógica poética: la hibridez del monstruo se generaliza como rasgo propio de “lo” latinoamericano, como si se tratara de un solo sujeto, un cuerpo único del que nada podría separarse sin perder aquello que lo identifica.

Se diría entonces que desde un punto de vista lógico la operación de Retamar es básicamente deductiva: se parte de un principio general de carácter político (sometimiento de América Latina a los países centrales: el drama de Calibán), para desde allí deducir todos los demás rasgos identitarios, incluido el desenlace liberador. Trama única de un único set de actores. A la inversa, Volpi deja bien en claro desde el principio del libro que su acercamiento a “América Latina” -el objeto que intenta desnaturalizar- es parcial, fragmentario y tentativo, escéptico en cuanto a la posibilidad de aprehender la realidad se hurta detrás del nombre. Volpi no ahorra precauciones ante la posibilidad de que su ensayo sea considerado esencialista, y hace saber que está muy consciente de escribir en una época en la que toda naturalización puede ser acusada de dogmatismo. Con modestia dice:

Estos ensayos aspiran a ser justo eso: bosquejos, pruebas de laboratorio cuya meta no consiste en trazar un vasto mapa político y literario de la región a principios del siglo XXI -uno de mis argumentos principales es que esta tarea se ha vuelto inútil o imposible-, sino en estudiar algunas de sus muescas, trozos dispersos, huellas o astillas, y extraer de ellos unas cuantas conclusiones, igualmente truncas o fragmentarias, que nos permitan atisbar el fecundo caos que hoy distingue a este agreste y poderoso territorio imaginario que algunos todavía llaman América Latina. (*El insomnio*, 26)

Contrariamente a “Calibán”, el método de Volpi es inductivo: parte de una serie de unidades fragmentarias (“trozos dispersos”, “huellas”, “astillas”) para componer una especie de collage y extraer de allí algunas generalizaciones posibles, si bien no definitivas ni pretendidamente totales. Apenas “unas cuantas conclusiones, igualmente truncas o fragmentarias”. El cuadro que resultaría de este método dejaría así suficiente espacio entre las piezas para no constituir una sola masa, un cuerpo exclusivo y excluyente como podría ser la unidad simbolizada por Calibán. A lo sumo esto sería un efecto, algo aparente, como cuando en las noticias y shows de tv lo singular funciona metonímicamente para teñir con sus rasgos circunstanciales el espacio de una totalidad. Al revés de lo que hace Retamar cuando subsume lo diverso en la totalidad de un solo símbolo, acá lo particular tendería a extenderse pero sin dejar nunca de ser un “trozo disperso”. La sucesión de crónicas de la serie “A vuelo de pájaro” (capítulo 2 de la “Primera consideración”) sería el ejemplo

de esta construcción metonímica en la que cada situación particular registrada por el cronista es un dato suelto y a la vez el signo posible de algo mayor. En esto se diría que el procedimiento de Volpi está perfectamente *à la page*, condice con la preferencia contemporánea por lo mínimo y fragmentario.

El único punto en el que la estrategia parecería contradecirse, sin embargo, es aquel en el que surge una inconsecuencia entre el método y la práctica, cuando el “territorio imaginario que algunos todavía llaman América Latina” deja de ser efectivamente imaginario y empieza a funcionar como el presupuesto necesario para describir lo que *realmente* caracteriza a la región, que desde luego *no es* lo que anteriores defensores de América Latina pensaban. Por un sigiloso deslizamiento de lo nominal a lo real, en la “Segunda consideración” nos encontramos de pronto frente a una reconstrucción de *lo latinoamericano*, sólo que en una versión amarga y pesimista que contradice las visiones más entusiastas de otras épocas. Lo común al territorio sería entonces ahora una suma de males: democracias imaginarias, repúblicas fallidas, desigualdades, caudillismo, corrupción, ilegalidad y varios otros. O sea que mientras por un lado se pone entre comillas el nombre propio y se desnaturaliza la noción de “América Latina”, por otro lado se describen las realidades que ese nombre escondería - realidades comunes a *esa* región-, como si eso sí fuera patente por sí mismo. Por más que se cuestione el nombre o la unidad que ese nombre designa, se ve aparecer de hecho otra representación de *lo latinoamericano*, una que declara extinto el mito anterior sólo para fundar otro en su lugar, una que por supuesto no dice que está construyendo un verosímil sino que se dice desmitificadora, libre de espejismos y erigida sobre los escombros de las viejas fantasías sobre el “maravilloso” mundo latinoamericano. A fuerza de acumular datos, información, hechos crudos y concretos, la nueva imagen quiere ser realista y desmontar toda idealización romántica, toda quimera uncida al mito latinoamericano. Quiere officiar de réquiem para una utopía ingenua pero digna de honores: el sueño de Bolívar.

El metarrelato de “Calibán” es la prueba de que Volpi tiene contra qué revelarse, por más que ese metarrelato se haya desgastado fatalmente desde sus casi cuarenta años de lejanía. El ensayo de Retamar dispone una trama histórica que es literalmente eso: una trama, el trenzado de nombres, fechas y acontecimientos a través de los cuales se narra un argumento redentor, el gran relato de la emancipación de los Calibanes latinoamericanos desde su sometimiento colonial hasta su liberación por la revolución socialista.¹⁰ Sesgada por un específico lugar de enunciación, que es el poder revolucionario cubano, la narración de Retamar recorta el perfil completo de América Latina sobre la base de una genealogía de rebeldes y de rebeliones que tendría su última concreción en la gesta de Fidel Castro. Ante la pregunta sobre si existe una cultura latinoamericana, Retamar responde que sí, que muchos la prefiguraron antes, que entre otros Alfonso Reyes la anunció en 1936, que ya venía en marcha y que sólo con la Revolución Cubana llegó a expresarse en su plenitud:

Si hubiera que señalar la fecha que separa la esperanza de Reyes de nuestra certidumbre -con lo difícil que suelen ser esos señalamientos-, yo indicaría 1959: llegada al poder de la Revolución Cubana. Se podrían ir marcando algunas de las fechas que jalonan el advenimiento de esa cultura: las primeras son imprecisas, se refieren a combates de indígenas y revueltas de esclavos negros contra la opresión

¹⁰ Cf. la lectura que hace Rafael Rojas de este aspecto del ensayo en *El banquete canónico*, op. cit., págs. 13-32.

européa. En 1780, una fecha mayor, sublevación de Túpac Amaru en Perú; en 1803, independencia de Haití [...] en 1967, caída del Che Guevara al frente de un naciente ejército latinoamericano en Bolivia; en 1970, llegada al gobierno, en Chile, del socialista Salvador Allende.

Dichas así, para una mirada superficial, podría parecer que no tienen relación muy directa con nuestra cultura. Y en realidad es todo lo contrario: nuestra cultura es -y sólo puede ser- hija de la revolución, de todo nuestro multiseccular rechazo a todos los colonialismos; nuestra cultura, al igual que toda cultura, requiere como primera condición nuestra propia existencia¹¹.

Esta es la clave silogística de “Calibán”: la cultura latinoamericana no puede surgir sino de una existencia definida, particular, y esta sólo puede concretarse por el cumplimiento de su destino de liberación. En la medida en que ese destino comenzó a realizarse por la acción de Cuba, la plenitud utópica a la que apunta el imaginario comunista de “Calibán” no sólo se supone posible sino cercana, solidaria a su vez con la historia mundial: “el imprescindible orgullo de haber heredado lo mejor de la historia latinoamericana, de pelear al frente de una vasta familia de doscientos millones de hermanos, no puede hacernos olvidar que, por eso mismo, formamos parte de otra vanguardia aún mayor, de una vanguardia planetaria: la de los países socialistas que ya van apareciendo en todos los continentes.” (167)

A la luz de este optimismo, la ficción utópica al final de *El insomnio de Bolívar* titulada “2110, América para los americanos”, revela toda su carga irónica. Volpi se imagina allí un futuro en el que no existirían las fronteras nacionales ni la América Latina que conocemos. En su lugar habría un territorio mayor llamado “Estados Unidos de las Américas”, que uniría el Norte y el Sur, las dos áreas por cuya conflictiva vecindad se había acuñado el concepto de “América Latina” en el siglo XIX. En ese futuro imaginado, a un siglo del presente, aquella vieja división habría sido superada por este nuevo y pacificador conglomerado continental, cuya conformación habría sido pactada en una imaginaria Conferencia de La Habana de 2066. La ironía es amarga: ese pequeño punto del Caribe, antes símbolo de la resistencia, isla adoptiva de Calibán, vanguardia del continente, habría capitulado sin rencores para el beneficio de “nuestra” América-para-los-americanos. “Pese a las críticas”, concluye el texto, “el mayor logro de América Latina en sus tres siglos de historia ha consistido en desaparecer” (255).

El solo hecho de que esta pieza de género utópico cierre un ensayo que hasta allí no hizo más que enumerar los males, vicios, dilemas o contradicciones de la cultura latinoamericana, el hecho de que al final de esta sombría línea argumental nos aguarde una imagen delirantemente optimista del futuro, nos permite leer en la trama de *El insomnio de Bolívar* la parodia de una línea narrativa implícita: el hipotexto izquierdista y latinoamericanista propio de un ensayo como “Calibán”. La idea que hace funcionar la parodia y vuelve verosímil la visión predominantemente escéptica de *El insomnio de Bolívar* es la de la “muerte de las utopías”, línea divisoria que demarca la distancia y el mutuo rechazo de dos épocas que en este punto no podrían entenderse. Desde una perspectiva como la de Retamar se diría que el discurso de Volpi no expresa el fin de los grandes relatos sino la hegemonía del nuevo metadiscurso posmoderno, con su propia dotación de marcas

¹¹ Fernández Retamar, R “Calibán”, *Para el perfil definitivo del hombre*, La Habana: Letras Cubanas, 1995, pág. 164.

ideológicas. Se diría entonces que no es simplemente la oposición de dos momentos culturales lo que se encuentra en juego, sino sobre todo el enfrentamiento de dos visiones políticas. En efecto, no es difícil constatar que, aunque en *El insomnio de Bolívar* se hable de una tendencia “pospolítica” en la literatura del presente, lo político se cuele por todas partes, define el método y la retórica del texto. La insistencia aparentemente neutra en lo tentativo, abierto, múltiple, parcial, relativo e inacabado que vemos a lo largo de todo el ensayo, el hecho de trabajar sobre datos particulares, proceder inductivamente y evitar el simbolismo a favor de la metonimia, toda esta serie de recursos no es una mera opción entre otras o parte de un estilo propio, sino el ejercicio de una específica política de la identidad, una política deliberadamente “débil”, según diría Gianni Vattimo, que se enfrenta a los discursos fuertes sobre la identidad latinoamericana.

En el contexto institucional desde el que escribía Retamar no era posible esta defensa de lo diverso ni podía permitirse que los escritores antepusieran su interés artístico a la misión política reclamada por el sistema socialista¹². “Nuestra valoración es política”, decía Fidel Castro: “No puede haber valor estético contra la justicia, contra el bienestar, contra la felicidad del hombre. ¡No puede haberlo!”¹³. El proceso a Heberto Padilla se justificó precisamente por estas prioridades y llevó a la escena una demostración de disciplina que excedió lo que muchos intelectuales progresistas del momento pudieron admitir. Volpi no está pensando necesariamente en ese tipo de acción disciplinante cuando se refiere al imperativo de “ser un escritor latinoamericano”. Más bien alude a la coincidencia antaño fructuosa entre la voluntad de construir una literatura propiamente latinoamericana, un proyecto político latinoamericanista y los intereses de un mercado atraído por el protagonismo repentino de esta cultura emergente y periférica. El desvanecimiento de aquellas condiciones serían en parte los motivos por los que la imagen de América Latina entró para Volpi en un proceso de descomposición. Otras posibles razones serían según él también las siguientes cuatro: el fin de las dictaduras y el correspondiente fin de las guerrillas, el fin del realismo mágico y su exotismo forzoso, el fin de los intercambios culturales entre los integrantes de la región, y el creciente desinterés del resto del mundo, en especial de los Estados Unidos, hacia esta porción del continente (56).

Se supone que estas cuatro circunstancias, enumeradas como si estuvieran al mismo nivel y con el mismo grado de generalidad, son las señales efectivas de la clausura de una época, y junto con ella, también de la típica imagen de América Latina como tierra pródiga y feraz, *esencialmente* mágica. Si se mira bien no puede dejar de notarse entonces que la declaración del fin de “América Latina” es la declaración del fin de *esa imagen*, y que por lo tanto la revisión histórica de Volpi responde concretamente al propósito de cancelar estereotipos y perfilar el horizonte intelectual de los escritores contemporáneos. El propio registro del ensayo, lleno de guiños irónicos, pone en práctica el desprendimiento de algunas pesadeces del pasado. Apelar, por ejemplo, a los clisés del sesentismo cuando se describe el tandem dictadura-guerrilla (por momentos creeríamos asistir a una proyección de *Bananas*)¹⁴, le permite liquidar la dramaticidad de ese tiempo con un registro irónico y ligero que daría la pauta del estilo presente y su abandono de los grandes discursos y las

¹² Sobre la figura del intelectual en “Calibán” véase Jáuregui, Carlos. “Calibanismo y Revolución”, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2008, págs. 491-508.

¹³ Citado en “Calibán”, *ibid.*, pág. 169.

¹⁴ *Bananas*: film de 1971 escrito, dirigido y protagonizado por Woody Allen.

opciones radicales. Este mismo recurso al estereotipo se ve también cuando Volpi presenta la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX como si el realismo mágico hubiera sido su poética dominante e incluso su forma normativa, una simplificación que le da el pie necesario para llevar a escena a su propia generación –la del *Crack* y *McOndo*- y dar relevancia a su protesta contra el exotismo de aquella poética. La declaración del fin del intelectual comprometido, en busca de “lo nuestro”, la identidad cultural, apunta a subrayar el derecho a no ser un “escritor latinoamericano”, a no tener que asumir la obligación de hablar *por* América Latina.

Si los autores de hoy al fin están “a salvo de la pesada carga de ser un escritor latinoamericano”, no pueden en cambio salvarse de representar a su época. Como si esto fuera una condición ineluctable que no precisa mayores explicaciones, todos los escritores nacidos a partir de 1960 parecen según Volpi compartir, junto con su pertenencia generacional, el lenguaje de su tiempo. Decir entonces que América Latina ya no existe, y por lo tanto que no puede hablarse de una literatura latinoamericana, o sea afirmar exactamente lo contrario de lo que en 1971 podía decir alguien como Retamar, es hacer un pronunciamiento de época, atribuirse la representación de una época frente a otra cuyos límites se demarcan. Si algo se anuncia en *El insomnio de Bolívar* es el ocaso de los grandes relatos identificatorios modernos, o sea el fin de la alianza entre modernidad e identidad, entre proyectos colectivos fundados en nociones propiamente modernas tales como *soberanía, autonomía o progreso* y la construcción de sentidos identitarios abarcadores. Se podría responder a Volpi que también existen en la actualidad políticas de unión latinoamericana, que el concepto está lejos de haber perdido su imantación y que su lectura está sesgada por la perspectiva de un grupo específico de escritores, incómodos ante el corset que pretenden imponerle la crítica y la industria editorial. Pero *El insomnio de Bolívar* no es un estudio objetivo sobre las representaciones de América Latina sino un ensayo en el pleno sentido de la palabra, un texto polémico y parcial, que seguramente consiga eso que busca: activar el debate sobre la vigencia de las territorialidades culturales, sobre el nuevo lugar de los escritores o sobre los dilemas de la identidad.

LA MÚSICA HOY.

ALGUNAS REFLEXIONES DESDE LA IDENTIDAD.
DIÁLOGO CON EL MAESTRO DANIEL GRIMOLDI¹.

Nidia Burgos

A mediados de 2004 se realizó la reapertura de la Sala Payró del Teatro Municipal, y el Coro Estable de la Orquesta Sinfónica Provincial de Bahía Blanca, ofreció un concierto bajo la batuta de su director permanente, el maestro Daniel Grimoldi.

¹ Daniel Tulio Grimoldi, nació en Bahía Blanca, Provincia de Buenos Aires, Argentina, 1953, es Violoncellista, Director de Orquesta y Coro. Integra la Orquesta Sinfónica Provincial de Bahía Blanca desde 1967 ocupando el primer atril de violoncello hasta 2000. Desde esa fecha hasta diciembre del 2003, toma el puesto de Director Musical de Escenario a cargo de la preparación y dirección del Coro Polifónico dependiente de dicho organismo. Como violoncellista, integra en distintas épocas el Conjunto Pro Música de Bahía Blanca, el Cuarteto Barroco, el Cuarteto de Cuerdas Argentino y la Orquesta de Cámara Bahía Blanca. Desde 2007 integra el Ensamble Barroco de Arequipa (Perú).

En 1977 crea y dirige hasta 1983 el Coro Estable Municipal, con el que participa en la puesta en escena de las óperas "Barbero de Sevilla", "Cosi Fan Tutte", "Flauta Mágica", "Traviata", "Trovatore", "Lucia di Lammermoor", "Don Pasquale", "Manon Lescaut", "Tosca", "Madama Butterfly", "Carmen", las operetas "El Conde de Luxemburgo" y "El Murciélago", además de numerosos conciertos sinfónico-corales.

En 1994 crea y dirige hasta 1998 el Coro de la Ciudad, dependiente de la Municipalidad de Bahía Blanca.

Alumno de los maestros Mariano Drago y César Grimoldi (Buenos Aires), y Karl Oestereicher (Viena, 1990) en la disciplina de la Dirección Orquestal, inicia sus actividades en 1979 al frente de distintos organismos entre los que se destacan la Orquesta Sinfónica Provincial de Tucumán, de la Universidad de San Juan, Provincial de Bahía Blanca y Sinfónica de Arequipa (Perú), con las que abarca un importante repertorio incluyendo conciertos de cámara, sinfónicos, sinfónico-corales, líricos y coreográficos, destacándose entre ellos la dirección de las óperas "Barbero de Sevilla" (1997), "Cavallería Rusticana" (1998), "Madama Butterfly" (1999), en Bahía Blanca y Mar del Plata, "Dido y Eneas" (2006), "Manon Lescaut" (2008), "Carmen" (2008) y los ballets "Coppelia" y las "Danzas Polovtsianas" de la ópera "Príncipe Igor" (2003).

En 1986 recibe el Premio Senda a la trayectoria otorgado por la revista homónima, tres años después, crea y dirige hasta 1991 la Piccola Orchestra della Dante Alighieri, formación de cámara dedicada a la difusión de la música italiana.

Desde 2001 hasta 2006 dirige el Octeto de Bronces y Percusión de la Orquesta Sinfónica de Bahía Blanca.

En enero de 2004 es nombrado Director Titular del Coro Estable de Bahía Blanca, dependiente del Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, organismo con el cual desarrolla una importante actividad en conjunto con la orquesta sinfónica participando en las temporadas líricas y conciertos sinfónico-corales hasta diciembre 2007.

En 2004, 2005 y 2006 participa como jurado en el Concurso Internacional de Dirección Orquestal "Simón Blech".

En 2007-2008 dicta cursos de dirección coral y orquestal en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de San Agustín, en Arequipa.

Durante 2009, 2010 y 2011 dicta talleres de dirección coral y orquestal en Bucaramanga (Colombia), Guayaquil (Ecuador) y Puebla (México).

Actualmente se desempeña como Director Musical de Escenario de la Orquesta Sinfónica Provincial de Bahía Blanca.

Las piezas centrales del programa fueron *Indianas, seis canciones para cuarteto vocal o coro y piano* de Carlos Guastavino de 1968.

En ellas Guastavino musicalizó seis poemas de autores argentinos: *Gala del día* de Arturo Vázquez, *Viento norte* de Chiche Aizenberg, *Una de dos* de Juan Ferreira Basso y tres poemas de León Benarós: *Quién fuera como el jazmín*, *Chañarcito*, *Chañarcito*, y *Al tribunal de tu pecho*.

En la presentación de las piezas, Grimoldi expresó: “A Guastavino se lo suele asociar con el folklore pero él no conoció el folklore. Hacía música argentina. Lo reconocemos como nuestro, pero no responde a ningún género. Tiene “citas”, “un aire a...”. Reconocemos un ritmo, pero no responde a lo que llamamos folklore. “Suena a...”, pero no es, y al mismo tiempo, es absolutamente nuestra y al mismo tiempo tiene cosas del impresionismo”.

Este planteo de Grimoldi, nos llevó a interrogarlo sobre el tema de la identidad en la música. Aquí reproducimos el reportaje.

Vos sos hijo de inmigrantes

- Si, segunda generación nacida en Argentina. Mis abuelos paternos provenían de Lombardía. Pero también la música popular italiana me es totalmente ajena. Como también Los Chalchaleros me son ajenos. En cambio “El tribunal de tu pecho” de León Benarós transmite una cadencia que es de bolero. Y el bolero sí está en la música con la que me identifico.

Los músicos tenemos que hacer el esfuerzo de sacarnos los vicios profesionales. No hacemos música para músicos.

En cuanto al distanciamiento, podemos hablar de dos ramas. La música popular y la culta. En general lo que define lo culto es el desarrollo de la forma. Pues en general, se centra en el desarrollo, en la evolución de la forma musical. La forma de la obra, la estructura.

La música popular se queda en el qué, no en el cómo. No cuida la forma. Como medio de expresión es más potente, porque está claro el “para qué”.

Ya que estoy dentro de la música culta, elijo como método, no perder de vista el “para qué”, la fuerza del mensaje.

En la música popular el mensaje sería más potente si hubiera más desarrollo de la forma. Aquello que sirve al fin. Tiene que ver en cuanto al “para qué”.

Me molestan las cosas impuestas ¿Por qué debo escuchar determinada música y evitar otras? ¿Por qué? Reconozco la chacarera pero tampoco es indígena. Es algo vivo que no tiene que ver con lo antropológico. Estoy en reacción a la imposición cultural ajena, pero la cosa no termina ahí. Que te impongan algo está mal, pero está mal, ya sea que te impongan a Madonna o a Los Nocheros.

Como director, aprovecho para sacar prejuicios al público. El profesional no debe sustraerse a la existencia de un público. Uno trabaja para el enriquecimiento del público, esto es ser profesional. De ahí caigo en el “para qué” despojando prevenciones y prejuicios. Se supone que estamos haciendo música folklórica, pero no son zambas ni chacareras, son argentinas, es culta y popular en el sentido del fácil acceso. Tiene formas muy claras, muy abiertas.

En aquel concierto yo hice también “16 toneladas”, un tema popular norteamericano y luego una comedia musical con temas que fueron sacados de la música popular: *Porgy and Bess*,

También ofrecimos ópera americana de George Gershwin. Es ópera jazzística, negra. Toma el jazz y lo modifica. Gershwin era blanco, judío, homosexual, y toma el jazz y lo

modifica, él se nutre del jazz y lo fortalece, lo moderniza. El jazz nunca fue el mismo después de Gershwin.

De ahí pasé a una ópera italiana: *Caballería Rusticana*, un drama social. Las fuentes melódicas son las mismas. Es lo que suena. Rompo las fronteras, unifico. Pongo el reclamo en la música culta, cuando se queda en la forma. La popular a su vez, se queda con emociones demasiado primarias.

El desarrollo de la forma existe para mejorar, desde el grado de atención.

Nosotros por una cuestión social, no geográfica, vamos sentir la música negra, el drama social, con intensidad porque lo humano es universal.